

**CINE MAINSTREAM Y SUBALTERNIDAD**

**JONATHAN LIBARDO CASTRO VALDES**

**Trabajo de grado como requisito para optar al título de  
Comunicador Social-Periodista**

**Director**

**FÉLIX RAÚL MARTÍNEZ CLEVES**

**PhD. Economía, sociedad y la construcción del conocimiento en el mundo  
contemporáneo**

**UNIVERSIDAD DEL TOLIMA**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y ARTES**

**PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL-PERIODISMO**

**IBAGUE- TOLIMA**

**2016**

UNIVERSIDAD DEL TOLIMA  
FACULTAD CIENCIAS HUMANAS Y ARTES  
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL -PERIODISMO

ACTA DE SUSTENTACIÓN PÚBLICA

Estudiantes: Jonathan Castro

Director: Félix Raúl Martínez

Con el fin de presenciar y calificar la sustentación pública del mismo.

Las calificaciones otorgadas por los miembros del jurado son:

JURADO	INFORME FINAL ESCRITO 80%	SUSTENTACIÓN PÚBLICA 20%	DEFINITIVA
Wilson Gómez	4,5	4,5	4,5
Arbovich Correa	4,5	4,5	4,5

Concepto: Aprobado.

Siendo las: 12:00 M

En constancia firman:

Jurado: [Firma]

Director: [Firma]

Jurado: [Firma]

Director: [Firma]

**A Luis Troscas , el tío desaparecido y la Totocha**  
**Fuentes de inspiración duradera y por supuesto a todos los que habitamos el**  
**margen.**

## **AGRADECIMIENTOS**

El autor manifiesta sus agradecimientos al investigador Luis Dunno Gottberg por su colaboración bibliográfica

A Pedro Adrián Zuluaga por sus enseñanzas y conversaciones

Al amigo Huber por sus referentes filmográficos

Al Centro Cultural de la Universidad del Tolima por permitirme probar hipótesis y discurrir en la formación de públicos

Al Dr. Félix Raúl Martínez por su paciencia y atención.

A mi Madre y mi Padre por su apoyo incondicional

A los amigos cinéfilos por sus infinitos comentarios y su pasión desbordada.

## CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>9</b>
<b>1. LADO A .....</b>	<b>11</b>
<b>2. ZOOM IN A LA CUESTIÓN SUBALTERNA, A CONTRALUZ DE LA HISTORIA ...</b>	<b>12</b>
<b>3. FUNDIENDO LA IMAGEN.....</b>	<b>16</b>
<b>4. CINÉTICA DE LA MEMORIA .....</b>	<b>28</b>
<b>5. LA VIDA A 24 FOTOGRAMAS, CRUCES EN UN MONTAJE DE HISTORIAS.....</b>	<b>30</b>
<b>6. EL CINE Y LA HERENCIA DESCRIPTIVA DEL OTRO .....</b>	<b>34</b>
<b>7. LA REPRESENTACION DEL OTRO Y EL DISCURSO DEL CINE ETNOGRÁFICO .....</b>	<b>39</b>
<b>8. EL OTRO, LA EXTINCIÓN DEL REPLICANTE .....</b>	<b>45</b>
<b>8.1 ESOS OTROS REPLICANTES.....</b>	<b>47</b>
<b>9. LADO B .....</b>	<b>51</b>
<b>10. CINE MEANSTREAM Y SUBALTERNIDAD EN PANTALLA.....</b>	<b>52</b>
<b>10.1 SUBALTERNIDAD UN RASTREO A LA CATEGORÍA .....</b>	<b>52</b>
<b>10.1.1 (Marco Teórico).....</b>	<b>52</b>
<b>11. SUBALTERNIDADES Y TRAZOS DE NACIÓN.....</b>	<b>57</b>
<b>11.1 EL PÉNDULO DE LA CATEGORÍA .....</b>	<b>57</b>

<b>12. LA SUBALTERNIDAD EN LA PANTALLA.....</b>	<b>86</b>
<b>13. CINE, ESTUDIOS CULTURALES Y LA SUBALTERNIDAD .....</b>	<b>102</b>
<b>14. LOS ESTUDIOS CULTURALES, DEL BOOM A LA PRÁCTICA .....</b>	<b>122</b>
<b>14.1 TRAYECTORIAS Y ATAJOES .....</b>	<b>123</b>
<b>15. CONTRA LA NACION, EL REGIMEN ESCOPICO EN CLAVE DE CINE .....</b>	<b>131</b>
<b>16. EL RÉGIMEN ESCOPICO NACIONALISTA .....</b>	<b>144</b>
<b>17. LA MIRADA OPOSITORA.....</b>	<b>153</b>
<b>17.1 SUBVERSIÓN DE LA MIRADA, INTERSTICIOS, POSICIONES Y OPOSICIONES .....</b>	<b>153</b>
<b>18. LA CACERIA DEL OTRO.....</b>	<b>179</b>
<b>19. DESCOLONIZANDO LA MIRADA .....</b>	<b>199</b>
<b>19.1 CUATRO MOMENTOS EN LA CINEMATOGRAFÍA DE MARTHA RODRÍGUEZ .....</b>	<b>199</b>
<b>19.1.1 El Adobe que Moldea la Historia. ....</b>	<b>199</b>
<b>19.1.2. Jean Rouch y Martha Rodriguez. ....</b>	<b>199</b>
<b>19.1.3. La Sociologia de la Vision .....</b>	<b>200</b>
<b>19.1.4 La Revolucion Cubana. ....</b>	<b>200</b>
<b>19.1.5 El Encuentro con el Mundo Rural Indígena. ....</b>	<b>204</b>
<b>20. DESENFQUES EN LA CINEMATOGRAFÍA .....</b>	<b>210</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>213</b>
<b>FILMOGRAFÍA .....</b>	<b>218</b>

## RESUMEN

El presente trabajo, es una cartografía que permite rastrear algunas acotaciones sobre la subalternidad en el cine, partiendo desde el análisis de la categoría en los trabajos de historiadores de la India, pasando por las diásporas académicas que se han nutrido de tal concepto y por supuesto su conexión con la conformación de comunidades letradas hasta la postulación de tal concepto en el cine canónico.

Estos caminos o huellas implican una revisión del lugar de enunciación de algunos autores y sus correspondientes obras, en cuyo contenido y forma esbozan un espíritu colonizador que permite cuestionar la escritura de una historia que en el mayor de los casos invisibiliza y violenta epistémicamente la aparición de esos “otros” en pantalla.

También explora las respuestas no centradas o “al margen” de cinematografías como la latinoamericana, cuyos discursos ampliamente se encuentran permeados por un imaginario donde lo nacional vincula distintas apuestas por construir una identidad desde el otro y que corresponden a reapropiaciones, guiños y respuestas que siguen algunas rutas y conectan con discursos provenientes de los centros de producción de la imagen a nivel global.

Este trabajo va acompañado de una re-escritura de esa historia en imágenes en la cual se propone yuxtaponer y construir otro discurso fílmico en el que la ficción y no ficción son tensionadas para abrirse paso y emplazar desde su misma matriz estética tales representaciones.

**Palabras Clave:** *Cine Mainstream, subalternidad, colonizador, imagen, cine etnográfico, estudios culturales, Nación, Nuevo cine Latinoamericano, régimen escópico, mirada opositora, mirada descolonizadora.*

## ABSTRACT

The current work, is a cartography that allows tracking some annotations about the subalternity in the cinema, starting from the analysis of the category in the works of Indian historian, passing through the academic diasporas that has been nourished of such concept and of course its connection with the conformation of literate communities until the postulation of such elements in canonical cinema.

These roads or tracks imply a review of the place of enunciation of some authors and their corresponding works in whose content and shape sketch a colonizing spirit that allows to question the writing of a history that in the most of cases it invisibly and epistemically violates the appearance of those others on the screen.

It also explores the non-centered or "marginal" responses of cinematographies such as Latin American, whose discourses are widely permeated by an imaginary where the national links different bets to build an identity from others and correspond to re-appropriations, winks and answers that follow some routes and connect with speeches coming from the centers of production of the image at global level.

This work is accompanied by a re-writing of this story in images in which it is proposed to juxtapose and construct another filmic discourse in which fiction and non-fiction are strained to open their way and summons from their aesthetic matrix such representations.

**Keywords:** mainstream films, subalternity, settler, image, film, ethnographic film, culture studies, Nation, New Latinoamerican film, scopic regimen, opposition look, decolonization look.



## INTRODUCCIÓN

El arte cinematográfico ha cobrado mucha relevancia a partir del fomento de la cultura visual en el mundo. Sin embargo, existen momentos en que la crítica y el análisis cinematográfico se especializan, para dar paso a paradigmas y teorías que desde una visión holística pretenden dar explicaciones satisfactorias. El presente trabajo ubica unas rutas de análisis soportadas en los nuevos paradigmas de la investigación cultural, partiendo de categorías que perteneciendo al ámbito de la política exclusiva y aparentemente, se extrapolan para ubicar o des-ubicar el papel que cumplen sectores que históricamente han tenido representaciones en distintos formatos.

En un principio la literatura fue la base sobre la que se apoyaron estas teorías, tratando de explicar de qué manera los sectores de la sociedad cuyo margen de existencia había sido reconocido pasaban a “adornar” las narrativas de escritores e historiadores. Para el caso del cine, la ruta sigue unos puntos de fuga que este trabajo se permite rastrear. Desde los estudios culturales, la investigación y el análisis cinematográfico han tratado de responder los interrogantes sobre la representación de la subalternidad, categoría Gramsciana que involucró innumerables geografías y que hoy por hoy es utilizada en los análisis de un centenar de discursos y representaciones.

De igual manera este trabajo conduce a una polifonía en clave de cine de esos elementos que los primeros investigadores del *subaltern studies* en la India cuestionaron en su quehacer, ¿puede representarse el subalterno?, ¿existe una nación en el cine y como se representa?, además de estos interrogantes la ruta es abordada desde los conceptos y categorías mismas del cine, constituyéndose en un análisis reflexivo de un arte que modernizó las grandes naciones y que pretendió con un manto encubridor y colonial conducir los proyectos nacionales periféricos a un similar destino.

De esta manera el mundo obtuvo respuestas de estas diásporas cinematográficas que han impulsado nuevas miradas a partir de la reapropiación de los códigos y cánones de

un cine *mainstream*. Por cine mainstream entenderemos un corpus de películas que han gozado de gran reconocimiento histórico debido a la crítica, las estrategias de difusión y distribución y que se mantienen en el tiempo dentro de un imaginario colectivo. A partir de allí, replantea y propone nuevas miradas, miradas opositoras que hacen frente a la visión unívoca y al lugar común del arquetipo de estas puestas en escena.

El lector hallará en este trabajo la posibilidad de replantearse una re-escritura de las historias del cine y la deconstrucción de la Historia (con H mayúscula como lo referencia Godard).

Es menester mencionar las aperturas de este trabajo, que basándose en los estudios adelantados por una academia desde los centros de producción de la imagen, descubren e iluminan el camino desde el corazón mismo de la *Matrix*.

En este sentido, es importante revisar la producción de una diáspora que en su trasegar por un mundo que incita y a veces obliga a moverse en busca de nuevos horizontes, posibilita cuestionar el papel de los intelectuales y la producción textual cada vez más limitada por las normas del *copy right*. Elemento que para las academias locales representan un obstáculo epistémico. Pese a esto las herramientas como el internet han permitido el acceso a contenidos que señalan nuevas rutas y guían el quehacer investigativo para responder los interrogantes que desde aquí, desde la periferia empezamos a lanzar con pretensión universal.

## 1. LADO A

## 2. ZOOM IN A LA CUESTIÓN SUBALTERNA, A CONTRALUZ DE LA HISTORIA

El punto de partida de este trabajo está relacionado con las representaciones de la *subalternidad* en el cine, desde sus orígenes reconociendo el más próximo (el técnico) (Bazin, 1990).

Para ello se toman algunas películas emblemáticas de la historia y la crítica cinematográfica, que a través de los años han generado un canon o un elemento que las ubica como “únicas”, “importantes”, y que se mantienen dentro de un imaginario colectivo.

En este sentido las considero mainstream como una estrategia de supervivencia discursiva, con la cualidad de pertenecer a una corriente principal que obedece a unas lógicas de exhibición y distribución dentro de la cinematografía mundial.

En este Lado A, el lector encontrará una lectura y relectura de textos visuales entre los que se destacan las primeras películas de la Historia del cine. Respectivamente se dan ejemplos de películas o textos visuales que interrogan esas propuestas desde su mismo lugar.

El término subalterno muy en boga en las ciencias humanas, ha permitido establecer un nodo para el análisis de la representación en el campo de las artes narrativas, la historia y la antropología.

Este juego de anti- disciplina nos ubica en un momento específico en el que las nuevas recepciones y audiencias están de cara a esas representaciones y sus antecedentes históricos.

El mito de la caverna permite tener un antecedente remoto del cine, desde allí existe un esbozo de la subalternidad, pues los hombres que en tal imagen literaria se representan,

se dividen en aquellos que danzan, aquellos que acceden a la realidad y otros que en una condición inferior solo perciben las representaciones a través de las formas que dibuja el fuego.

Esta narración parte del elemento fuego para desplegar su narrativa, para el caso de algunas comunidades indígenas como las del Cauca colombiano, la imagen del indígena se establece a partir del elemento agua, del reflejo de su imagen, allí en este encuentro inicia el reconocimiento del yo colectivo.

Pero este mito de la caverna no será sino un antecedente que sienta las bases sobre la reflexión ontológica en el cine a la cabeza de Bazin.(1990)

Más tarde los sectores sociales cuyo lugar de enunciación está mediado por la organización fordista del trabajo, serán las primeras imágenes que constituyen el grueso calibre de cinta que los Lumiere invirtieron en sus obreros saliendo de la fábrica. Y es Allí, donde acudimos a una concepción de tiempo de la producción y tiempos del ocio que indudablemente crea una tajante separación entre quien opera el dispositivo cine y quien es captado para su lente.

En estos inicios, Lumiere marca su lugar como dueño y propietario, en una sociedad francesa de principios de siglo XX para la cual resultaba pertinente retratarse en su condición de transformación cultural e histórica, así lo exigía una sociedad cuyos patrones de conducta remitían al darse a ver. De esta manera, se pueden apreciar los nuevos flujos del campo a la ciudad y los procesos de modernización que venían en auge.

La mimesis de la realidad social es aún el leitmotiv de la historia del arte, cuya crisis y rupturas inician como nos indicara Bazin (1990) en su ontología de la imagen, desde la invención de la perspectiva en el siglo XV pasando por el impresionismo, segundo impresionismo francés o posimpresionismo en la pintura, culminado con la invención de la fotografía y se puede extender hasta la aparición de Melies en el cine.

Es decir, la redención de la pintura y las artes visuales que pregonaría Bazin (1990) hallaría su momento cúspide con la aparición del género de ficción cinematográfica, sin embargo este solo se manifestaría años después con algunas vanguardias.

El cine desde sus inicios ha estado mediado por lo escriturario, en este sentido siempre ansía tener intacta su relación con el lugar de su producción. Nos dice De Certau (2003) que la escritura implica una transmisión fiel del origen, un estar ahí del comienzo que atraviesa, indemne, las vicisitudes de generaciones y sociedades mortales.

¿No se parece entonces al cine?, ¿no ha querido el cine hacer al hombre inmortal, acaso no lo ha conseguido?.

Si tomamos el cinematógrafo como apuesta y punto de partida en la construcción de la ficción, debe hacerse gala de su pasado oral aun cuando haya sido no parlante en sus inicios. Sin embargo, su carácter oral se establece a partir de dispositivos técnicos que antecedieron al cinematógrafo como la linterna mágica, cuya itinerancia revelaba una serie de historias de origen oral y popular con rasgos medievales.

Dichas historias que pasaban de boca en boca y de pueblo en pueblo permitieron que en la representación y la narrativa se estructure una película desde lo escriturario, sin embargo el carácter oral aún persiste.

Por lo tanto el remake más que una reescritura es una re- imaginiería (Gonzalo 2011) *Le voyageur danse la Lune* resulta como un ejemplo palpable al igual que otras películas que hacen parte del canon mundial del cine.

Ahora observemos a contra luz la cinta de la historia del cine, sus opacidades y puntos de fuga. Los errores de la emulsión que impregnan la cinta de la historia junto a la historiografía del cine nos arrojan algunos haces lumínicos en su constitución como disciplina, lo que interesa es mirar el calibre de lo que constituye lo escriturario, pues allí residen ciertas formas de desvío. (De Certau, 2003).

Estos puntos o quemadas de cigarrillo (la referencia es del Club de la Pelea de Fincher) resultan apropiadas, pues allí donde la película no fue impregnada resulta un intersticio desde el cual cuestionar dicha escritura.

Este ejercicio de intersticio se piensa a partir de lo visual como acto no centrado, acto no neutral del conocer. A través de planos el lenguaje audiovisual emplaza lo escriturario y su ejercicio historiográfico, sin incurrir en mandatos teleológicos puesto que las obras citadas establecen un diálogo que eventualmente puede ser cercenado por lo escriturario.

Re-imaginar y re-inventar significan volver a imaginarlos, desplazarnos de un terreno factico a uno imaginario (Durand, 2000) que permita construir otro territorio posible para girar la mirada hacia la construcción de nuevos caminos y despejarlo de nuevos obstáculos.

### 3. FUNDIENDO LA IMAGEN

*Salida de los obreros de la fábrica (1895)* es un antecedente primario para lo que nos ocupa. Sin embargo, como veremos más adelante allí no reside exclusivamente el análisis. La película de los hermanos Lumiere implica la construcción de un canon en la historia del cine mundial, por ser las primeras vistas proyectadas en público, este espectáculo se erige en ritual colectivo, es decir se reconoce al cine propiamente dicho a partir de la primera proyección pública en París el 28 de diciembre de 1893.

Estos rituales que noche tras noche y durante todo el siglo tendrán lugar en las salas oscuras del mundo, les permitirá a estos primeros realizadores centrar su oficio en las representaciones del mundo como objeto.

Esto por una parte es necesario dadas las condiciones y la urgencia de erigir al cine como atracción-espectáculo, como ventana al mundo y como industria naciente. Este canal crea una sincronía con la teoría cinematográfica, el empalme filosófico se encuentra a contra punto de los desarrollos del cine como apuesta audiovisual y por otro lado del cine como objeto de estudio.

*Salida de los obreros de la fábrica (1895)* denota y representa una fehaciente apuesta por la organización fordista de la producción, con una marcada especialización de la fuerza de trabajo. Vemos mujeres, hombres y niños saliendo del complejo donde se fabricaban las mismas películas, cintas y dispositivos con los cuales eran retratados. Este film implica una proyección de la fábrica como unidad básica y fundamental del capitalismo cuyo principios esbozarían la naciente industria del entretenimiento que yace en el cine, salir de la fábrica para entrar en las salas de cine.

Igualmente, esta película marca la pauta en este trabajo, en el sentido que Huberman le da a este hecho de representación entendido como un origen. Dice Huberman(2014) que por curioso que parezca este fenómeno carece de punto de partida, aparece todavía



como un fenómeno impreciso, un campo de posibilidades abiertas, y es desde este momento que se desprende la categoría que aborda este trabajo de entrecruces y fugas, es el fuera de campo y el cuadro los que centraran y ubicaran la ruta de este trabajo.

Entonces esta escena que marcaría la ruta del cinematógrafo y generaría toda una suerte de movimientos de tipo cultural que debe corresponder a un momento político del siglo XX, que marcará en adelante lo que va ser las apuestas del cine como entretenimiento sin perder su poder enunciativo y representativo.

Huberman (2014) referencia esta puesta en escena de la siguiente manera:

Cuando los obreros de Lumiere salieron de su taller y se movieron a pleno sol, no de tamaño natural sino más grandes en la pantalla de proyección, frente al grupo estupefacto de espectadores burgueses de la rue de Rennes, tal vez se tratara ya de un encuentro político, suscitado por la imagen y no cercenado de lo real, puesto que ponía en relación – y en larga duración del desarrollo social del cine- a los obreros y los directivos o los clientes de una misma industria naciente. (p.150)

Entonces nos dirá Huberman que para que resulte el ser colectivo del cine no es suficiente ni la sola representación por un lado, ni la sola recepción por otro el que haría posible una eventual construcción de esa idea. (Huberman, 2013)

Ahora pausemos este clip en blanco y negro para acudir al technicolor de los siguientes clips, el cortometraje del año 2006 de Aki Kaurismaki *“La Fundición”*. *La Fundición* constituye un importante ejercicio de reflexividad de la cinematografía mundial, esta reflexividad la reforzaremos con la historia del cine de Jean Luc Godard, demos play entonces al primero.

En *La Fundición* de Aki Kaurismaki volvemos al remake, esta vez el punto de partida o más bien el punto de llegada es la fábrica misma, la cámara ingresa al recinto o complejo

industrial Fines, con lo cual crea ya una ruptura del primer film de Lumiere.

Cada plano constituye y denota a través del montaje la especialización del trabajo, a través del montaje alternado es decir la sucesión de imágenes y de primeros planos o planos medios, los obreros son retratados en determinadas funciones de la producción metalúrgica, una de las más importantes en la sociedad postindustrial, pues de allí se alimenta en su mayoría la industria armamentista de los últimos siglos, la misma que en otrora fue la garante de la innovación técnico-científica que dió origen al cinematógrafo.

En un primer plano observamos el reloj que marca el fin del periodo de la jornada laboral, segunda ruptura con el film de Lumiere, pues en este el tiempo está dado por el ritmo y la duración de la toma, en el film de Aki Kaurismaki este periodo que no es otro que el tiempo del ocio o de descanso está dirigido hacia el *kine*, donde un anciano hace las veces de portero o taquillero, este personaje realiza una suerte de performance en el que se devela el rol del obrero en la sociedad postindustrial.

La plasticidad de la que es presa el sujeto en la producción posfordista salta a la vista cuando se quita el disfraz o la máscara. Es obrero, taquillero, fundidor, padre, estudiante, todos en función de una racionalidad instrumental cuyos flujos de capital y especialización del trabajo son más agudos.

La fábrica incluye el *kino* o *cinema* dentro de sus instalaciones, el tiempo como medida del valor es aprovechado hasta las últimas milésimas cuantificables y lo que queda de este es simplemente ficción como a la que acuden los obreros de la fundición.

La película de Lumiere figura en la obra de Kaurismaki no como una representación mimética de la sociedad de principios de siglo, podría hablarse entonces de documental aun cuando para el director Fines se convierte en ficción, operación mediada y transada en las huestes del capitalismo tardío y acentuada por el modelo de producción diseminado de la sociedad posindustrial, cuya representación está a cargo en la elaboración de los códigos de un espectador inmerso en esta particular sala de cine.

Aquellos que ven en la pantalla la salida de unos obreros, son representados con un tono bastante nostálgico, Aki Kaurismaki retrata en primeros planos los rostros de los obreros quienes en su agotamiento dejan trascurrir aquella cinta. De esta manera se establece lo negado para el sujeto, lo que fue reivindicación de los movimientos obreros de los dos siglos pasados se convierte en una ficción más dentro del conglomerado de la sociedad capitalista post-industrial.

Qué tipo de espectador es este, se pregunta y nos interroga Kaurismaki, ¿este nuevo público de la sociedad posindustrial a qué referentes simbólicos se apegan cuando se han emborronado casi en su totalidad?, a los referentes de la representación política solo se accede a través de la pantalla, esto en parte es cierto, sin embargo la partitura visual deja en entredicho esto al final.

¿Pero cómo reconstruir este tramo histórico que no nos dejaron ver los Lumiere? Somos nosotros mismos los que estamos sentados frente a esta pantalla al igual que los obreros de la fundición ¿entonces de qué sirve toda experiencia previa, para que nos sirva el retrato de los hermanos Lumiere? Qué caracteriza a este receptor?

El director de origen Checo-Alemán Harun Farocki va más lejos y también cuestiona esta película, además se atreve a interrogar con más imágenes de las salidas de la fábrica en un trecho largo del siglo XX en las principales naciones de Europa, para Farocki es evidente la puesta en escena y el alcance simbólico político de tales imágenes que se repiten en la historia. Ya sea por la dinámica económica o cultural.

La película de Farocki es un ensayo visual que inicia su interrogación desde el montaje, que es al mismo tiempo el de la historia, cuyo análisis caracteriza a una sociedad donde el movimiento y su concepto como tal, es observado desde la dimensión de lo político. Las apuestas de los dos directores le hablan a un espectador en distintos momentos, recordemos que para la recepción del cine nos dice Brodwell (1996) que.

Los conocimientos previos o experiencias que aportan para ver una película se inspiran en los esquemas derivados de nuestras transacciones con el mundo de cada día, con otras obras de arte y otras películas. Basándonos en estos esquemas, hacemos asunciones, creamos expectativas y confirmamos o descartamos hipótesis. Todas las cosas, desde reconocer objetos y entender un diálogo hasta comprender la totalidad de la historia de una película se sirven del conocimiento previo, el material y estructura del propio filme.

En el cine narrativo la película presenta estructuras de información: un sistema narrativo y un sistema estilístico. La película narrativa está hecha de tal forma que anima al espectador a realizar actividades para construir una historia, la película presenta apuntes pautas y lagunas que determinan la aplicación de los esquemas del observador y la comprobación de hipótesis (p, 33).

Ese trayecto que implica la salida de la fábrica a la casa o al boulevard, ese tiraje que nunca nos dejaron ver los Lumiere constituye un espacio del metraje histórico que faltaba por montarse, a pesar de sus llamativas vistas que pueden constituirse como documental de una familia burguesa de la época.

Es a través del fuera de campo que el director interpela la realización de Lumiere, el tiempo del ocio es también el del consumo de imágenes y todo lo que sobre su núcleo gira. Nos dice Kaurismaki, el trecho fábrica-hogar o boulevard es restringido a unos pasos del complejo industrial, a tan solo una habitación, una sala de cine incorporada, la oscuridad de la sala y su quietud abarca a un ser desprovisto de dinamismo, al cual el movimiento o la sensación de él llega a través de la pantalla.

De esta manera, el movimiento como concepto que demarca el nacimiento de las vanguardias en arte y política queda atrapado en la pantalla, será solo la persistencia retiniana la que propiciará esta ilusión según los intereses de los autores.

¿Pero qué es este fuera de campo o fuera de cuadro?, ¿Cómo opera? Cuando nos referimos en la obra de Kaurismäki al fuera de campo, estamos tomando como punto de partida la categoría discutida por los teóricos del cine.

Jaques Aumont (2005) al definir el campo y el fuera de campo, dos conceptos ambivalentes y simbióticos, acude a la noción de espacio fílmico. Para ello toma como referencia al cuadro, esta noción de cuadro opera en dos dimensiones y se le agrega tridimensionalidad a través de la profundidad de campo, líneas de fuga o perspectiva que se conocieron en el renacimiento en las artes pictóricas.

Nos dice el autor, que lo importante en este punto es observar que reaccionamos ante la imagen fílmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir. Más precisamente, puesto que la imagen está limitada en su extensión por el cuadro, nos parece percibir una porción de ese espacio. Esta porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro es lo que llamamos campo (Aumont, 2005 p, 23).

Luego nos dice que en el campo la única parte visible se percibe habitualmente como de un espacio más amplio que existe sin duda alrededor. Esta idea traduce de forma extrema la famosa fórmula de André Bazin (tomada de León Battista Alberti, el gran teórico del renacimiento), al calificar el cuadro de ventana abierta al mundo, el cuadro deja ver un fragmento de un mundo imaginario, ¿Por qué este debería acabarse en los límites del cuadro?.

Esta pregunta nos permite atestar sobre el análisis la importancia del soporte. Sin embargo, la superficie plana tendrá su papel preponderante durante gran parte del período clásico.

Hasta la fecha aún la pantalla de cine con su evolución y curvatura busca generar la sensación envolvente (con el sonido opera igual), similar al panorama cuyo objetivo es ofrecer al espectador la sensación de estar en ese lugar, esto ha sido una constante en

el trabajo de la imagen a pequeña y gran escala, sin embargo sería con los dioramas y panoramas que se inicia esta singular apuesta.

Luego Aumont (2005) frente al cuadro y la concepción reciclada de Bazin nos dirá: que hay mucho que criticar en esta concepción que hace participar demasiado la ilusión; pero tiene como mérito indicar por exceso la idea, siempre presente cuando vemos una película de este espacio visible que prolonga lo invisible y que se llama fuera de campo. El fuera de campo está esencialmente ligado al campo, puesto que tan solo existe en función de éste; se podría definir como el conjunto de elementos ( personajes, decorados , etcétera) que aún, no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio.( p24).

Se señalan tres tipos de fuera de campo:

Están las entradas y salidas de campo que se producen siempre por los costados laterales del cuadro, por arriba o por abajo, por delante o por detrás lo que indica el carácter de profundidad que tiene el campo. La mirada fuera de campo o el plano contraplano nos dice que finalmente el fuera de campo puede estar definido por los personajes (u otros elementos del campo) que mantienen una parte fuera del cuadro: por tomar un caso muy corriente. Todo encuadre de aproximación a un personaje, implica, casi automáticamente la existencia de un fuera –campo que contiene la parte no visible de él. (Aumont, 2005, p.26)

Entonces el espacio fílmico está dado por el campo y el fuera de campo constituido como espacio imaginario. Autores como Noel Burch reservan el término imaginario al fuera de campo, solamente a este le adjudica tal propiedad imaginaria, al igual que al fuera de campo que no se ha visto nunca, y califica de concreto al espacio que está fuera de campo después de que se ha visto.

Para Aumont (2005) la anterior noción le genera diferencias y prefiere mantenerse en la

idea del carácter imaginario del campo, visible, concreto pero no tangible y sobre la homogeneidad, la reversibilidad entre campo y fuera de campo que son importantes para la definición de espacio fílmico. (p.26).

Igualmente el autor aclara que la categoría solo opera para el cine de carácter narrativo y representativo. Esta parte se une con lo que se dirá del sonido diegético y el concepto de diegésis en el cine.

Desde sus orígenes la técnica, avanzó en dos direcciones, de entrada buscando un aligeramiento del equipo de registro del sonido: las primeras instalaciones necesitaban un material muy pesado que se transportaba en camiones en los rodajes de exteriores, en este sentido el hecho más señalado ha sido la invención de la banda magnética. Por otro lado la aparición y perfeccionamiento de las técnicas de post sincronización y de mezcla, es decir grosso modo la posibilidad de remplazar el sonido registrado en directo, en el momento del rodaje por otro sonido que se juzga mejor adaptado y agregar a este otras fuentes sonoras Aumont (p.45).

Así mismo nos dice refiriéndose al sonido, este se ha dividido en dos vertientes caracterizada por Bazin(1990) los que creen en la imagen y los que creen en la realidad, los que hacen de la representación un fin artístico expresivo en sí mismo y los que la subordinan a la restitución lo más fiel posible de una supuesta verdad o una esencia de lo real.

De allí se desprende que en la década del veinte (periodo del cine silente) sea necesario un cine auténticamente mudo es decir un cine literalmente privado de la palabra), al que por tanto le faltaba la palabra y reclamaba la invención de una técnica de reproducción sonora que fuera fiel, veraz, adecuada a la reproducción visual supuestamente análoga a la realidad (a pesar de sus defectos en especial la falta de color.)

Por otro lado se encontraba un cine que asumía y buscaba su especificidad en el lenguaje de las imágenes y la expresividad máxima de los medios visuales; fue el caso ,

se puede decir, sin excepción, de todas las escuelas de la década de 1920 ( la primera vanguardia francesa, los cineastas soviéticos, la escuela expresionista alemana) para las que el cine debía intentar desarrollar al máximo el lenguaje universal de las imágenes, cuando no postulaban la utopía cine-lengua que flota como un fantasma en tantos escritos de la época.

A menudo se ha señalado que el cine sin palabras, cuyos medios expresivos estaban provistos de un cierto coeficiente de irrealidad (sin sonido, sin color) favorecerá de alguna manera la irrealidad de la narración y de la representación.

En efecto la época de apogeo del mudo (1920) vio, por un lado, el culminar el trabajo sobre la composición espacial, el cuadro (la utilización del iris, de las reservas etc.) y más generalmente el trabajo sobre la materialidad no figurativa de la imagen (sobreimpresiones, ángulos de toma trabajados) y por otra parte desarrolló una gran atención de los argumentos de los filmes hacia el sueño, lo fantástico, lo imaginario, y también hacia una dimensión cósmica de los hombres y sus destinos. (Aumont, 2005, p46,). En esta última parte se refiere a las películas y adaptaciones de aventura como *Le Voyage dans la Lune. (1902)*.

Nos sorprende dice el autor adelante, que la llegada del sonoro haya generado, a partir de estas dos actitudes, dos respuestas radicalmente diferentes. Para unos el cine sonoro, más que hablado, se recibió como la verdadera vocación del lenguaje cinematográfico, vocación que hasta entonces había estado suspendida, por falta de medios técnicos.

En su actitud límite se llegó a considerar que el cine empezaba en realidad con el sonoro, y que debía intentar abolir al máximo posible todo lo que le separara de un reflejo perfecto del mundo real, esta posición fue formulada por críticos y teóricos entre ellos Andre Bazin.

Para otros el cine sonoro se recibió como un auténtico instrumento de degeneración del



cine, como una incitación a hacer justamente del cine una copia, un doble de la realidad a expensas del trabajo sobre la imagen o sobre el gesto, esta posición se adoptó, a veces en exceso en forma negativa por muchos directores, algunos de los cuales tardaron mucho en aceptar la presencia del sonido en sus filmes.

Así a finales de la década de los años 20, florecieron los manifiestos sobre el cine sonoro, como el que co-firmaron, en 1928 Alexandrov, Einsestein y Pudovkin, en la que insistían en la no coincidencia del sonido y la imagen como exigencia mínima para un cine sonoro que no estuviera sometido al teatro.

Por su parte Charlie Chaplin, rechazó con vehemencia aceptar un cine hablado, que atacaba las tradiciones de la pantomima, que hemos conseguido imponer con tanto trabajo en la pantalla y “sobre las que el arte cinematográfico debe ser juzgado”. De forma menos negativa se pueden citar las reacciones de Jean Epstein o Marcel Carné( entonces periodista) al aceptar como un progreso la aparición del sonido, pero insistiendo en la necesidad de devolver a la cámara, lo más rápidamente posible su movimiento perdido (Aumont, , 2005, p.47)

Una ilusión cuya obsesión estuvo marcada por el ser humano desde sus inicios, el silencio de los obreros no es un silencio propio, autónomo, este silencio es agobiado por el ruido de la fábrica, el sonido intradiegetico propio de la fundición es el sonido envolvente de la atmosfera Kaurismakiana, como último recurso del montaje.

Kaurismaki introduce la música, la banda sonora, para ser más preciso un Rock and Roll (letra) género que hizo su aparición en el gran cine y que acompaña la proyección de los Lumiere con lo que se reinventa la apuesta musical y reescribe una nueva película, la letra que acompaña a este es un llamado para no permanecer inertes ante tal situación, o permanecer zombis ante la imagen en movimiento, es su forma de escamotear la proyección nuestra.

Nos recuerda entonces Kaurismaki que en la sociedad contemporánea es el discurrir de

lo visual lo que ha primado desde ese trecho de la historia recortado por el capital, para éste último las distancias son reducidas a su máxima expresión, lo visual como hegemónico en las sociedades de la información resulta un campo de disputa, pero no el único.

Kaurismaki a través de la música y su apuesta rockanrollera incita a una rebelión, a un nuevo movimiento, a dejarse llevar por los riffs y tonos del rock and roll, a una disposición del twist del baile desenfrenado, donde la plasticidad del cuerpo sea motivo de liberación, un cuerpo provisto de subversión, un cuerpo que no sea el de la fábrica, disciplinado y orientado.

Allí con la apuesta subversiva del audio, involucra al espectador ante una película muda, ¿Qué implica entonces la voz en el cine? , ¿Qué papel cumple el voice off? ¿Quiénes son los que tiene voz, o los primeros en ser dotados de ella? Sin duda alguna es el cineasta quien se erige como enunciador primario frente al dispositivo, es decir es quien hegemónicamente marca la pauta.

Al repasar las páginas de la historia de la cinematografía, se establece que la búsqueda inalcanzable de inventores como es el caso de Edison se percataron de las posibilidades comerciales, primero de tener un dispositivo que combinara la imagen y el sonido, lo había intentado con un fonógrafo , sólo hasta los años 30 aparece el sonoro. Esta carrera técnica marcaba el derrotero para una industria que representaba los intereses de las clases poderosas de cada país, allí en este momento quien tomara la delantera primero ejercería cierto dominio no sólo técnico sino político.

El lugar de la voz planteado en la película *El Gran Dictador* (1940) de Chaplin cuya referencia sobre el poder de la misma nos dará desde un punto de vista lacaniano Slavoj Zizek en su documental *La Perversa Guía Del Cine* (2012) ubica el poder de la voz al remitirse al poder del otro, sin embargo encontramos otras apuestas que constituyen interesantes planteamientos cinematográficos para referirnos a este tema, Michael Hazanavicius propone una revisión en clave visual de la decadencia del cine mudo ante

la llegada del cine sonoro, allí en su película *El Artista* (2011) ampliamente galardonada por la academia norteamericana (como conmemoración de la imposición de una gran industria) integra elementos de un mundo diegético sonoro y visual.

Cuando el protagonista escucha los sonidos que emite su mascota y los objetos que hacen parte de su recámara, cuando percibe la fuente sonora su extrañamiento es inevitable, pues de allí se desprende la construcción e irrupción de un espacio novedoso para el personaje. Además pone en entredicho la estabilidad de un mundo aparentemente mudo donde la pantomima había logrado imperar.

La secuencia que se representa a través de un plano aberrante o plano holandés de la mascota, es significativo por cuanto en ese instante el personaje principal sabe que se pone en riesgo su carrera, así lo asume pues a partir de allí todo este universo silente es diseñado como una quimera.

Las didascálicas de este homenaje visual son escasas en este primer momento del film, a través de la palabra escrita podíamos acceder a completar este binomio imagen-representación, únicamente hasta la aparición de un lenguaje mayormente estructurado planteado por Griffith existe tal correspondencia, lo que se denomina homogenización del significante narrativo.

#### 4. CINÉTICA DE LA MEMORIA

Ahora tomemos prestado el DVD de la historia del cine de Godard, démosle play. La primera imagen recurrente en esta película es la de un Godard redactando en una máquina de escribir aludiendo a la escritura como momento primario y suigeneris de la producción en la historia de la cinematografía. Existe un sonido intradiegético que alude directamente a este ejercicio, para dar paso a una apuesta cinematográfica en la que se despliega la técnica del montaje como principio de la historia del cine.

Las imágenes superpuestas y sonidos superpuestos son de las películas que se han realizado desde sus orígenes hasta la fecha en que Godard planteó este texto visual. Polimorfa y experimental, la memoria se representa como un cúmulo determinado por la condición de espectador.

De esta manera, el espectador asiste a unos segundos de las imágenes y algunos fotogramas de estos filmes, asiste a un collage de imágenes en movimiento que componen la historia de la cinematografía, entonces nos dirá Godard que dicha historia está dada por la imágenes que hemos visto cada uno de nosotros en el cine.

Este juego del montaje se nutre de la policromía y polifonía como recurso para romper con la historiografía rígida del cine, para Godard es el sujeto quien rehace la historia del cine como un cúmulo de memoria, de imágenes que residen en nosotros, es un reconocimiento al cuerpo como lugar de las imágenes en la lectura antropológica De Hans Belting (2007), con lo que obtenemos un sujeto activo de la historia, que la reconstruye y la interpela a partir de lo que ha visto.

Lo anterior, nos seduce a pensar que en las múltiples etapas del devenir del hombre existe una necesidad intrínseca de dotar de relato, forma y significación el grueso calibre de la historia que se mezcla con las distintas imágenes que de ella ha capturado la retina. Al observar el ejercicio visual de Godard, cada imagen va tejiendo una relación con el

pasado, con la asistencia a sala, con el ritual de ver una película o con el simple hecho de conectar esa imagen con un momento de la vida.

Entonces contamos ya con un receptor de cascarón, que desde hace algunos años cuestiona su punto de vista, esto viene sucediendo desde que el hombre insistió en la idea de retratar el movimiento, sin embargo los paradigmas de la recepción lo tuvieron en cuenta hace pocas décadas.

La preguntas que nos aborda con Godard, es ¿Qué papel juega el espectador en esta construcción de la historia del cine? ¿Cuál es la historia o las historias del cine?, ¿cuáles son sus ficciones y no ficciones en el marco de la representación subalterna?

El objeto de estudio del cine reconoce la aparición del dispositivo y las condiciones culturales, políticas, sociales y económicas. Sin embargo, para el despliegue técnico científico que impulso su invención no sería posible sin la aparición en escena de América Latina, como dispensa de acumulación originaria y como permanente alimento de la iniciativa eurocéntrica para narrar historias.

Y si trascendemos podemos cuestionar el papel de esa crítica cinematográfica especializada, esta grieta me permite aventurarme a disertar sobre aspectos más próximos.

## 5. LA VIDA A 24 FOTOGRAMAS, CRUCES EN UN MONTAJE DE HISTORIAS

Una idea importante es revalidar el concepto de escritura, entendida esta como imagen, impregnación de imagen, los pictogramas constituyen escrituras, así la escritura de la historia y el canon están relacionados con lo escriturario sagrado. Los pictogramas igualmente serán tenidos en cuenta en el caso de la escuela rusa para erigir sus teorías del montaje, es el caso de Einsestein.

La historia de los géneros, discusión retomada de la literatura marca un derrotero en las proyecciones que devienen en historias del metraje, ahora a través del montaje en paralelo analizaré las metodologías herederas de tradiciones y sus puntos de inflexión.

Con la prestidigitación el cine hereda su carácter espectacular y de entretenimiento, el cine como fenómeno orientado a ser de carácter público contaba con un entramado cultural desde el cual publicitar, no sólo en el sentido de la publicidad contemporánea que alude directamente a las pasiones humanas en función del consumo o el deseo así lo referencia Zizek en *La Perversa Guía del Cine*,(2006) o como lo plantea Harun Farocki en su documental *Naturaleza Muerta* (1997), existe una relación fuerte entre la pintura de caballete y la publicidad contemporánea en sus modos, y en la que resultan intervenidos los fotogramas de las películas.

De esta manera tenemos que se proyectan en televisión las marcas y logos de los canales, se interviene el tiempo de la película marcado por la pauta, estas características ya son propias del formato, y han sido condicionantes en el espectador.

La TV daría serios indicios de la situación anteriormente descrita en la década del 90, cuando el formato se establece como plataforma para una mayor distribución y recepción en la que se despliega la identidad en escena, el publicitar se estrecha con esos flujos de información y deseos que se masifican para ser consumidos.

Este movimiento de la industria del entretenimiento junto a la aparición de nuevos escenarios técnico-políticos transforman la recepción del cine y de a poco irían socavando y transformando los lugares que antecedieron estas manifestaciones y que a su vez crearon las condiciones para nuevos campos de la representación.

La marca positivista del cine se mantuvo durante muchos años, los antecedentes de este paradigma lo hallamos en los orígenes del cine, las experimentaciones sobre el análisis del movimiento del cuerpo humano venían marcando distintos avances, en el caso de los países mayormente industrializados. Inglaterra y Estados Unidos marcaron la pauta en esta carrera técnico-científica, el movimiento animal y el humano se convirtió en la posibilidad de poner a prueba todo un andamiaje teórico que describía al ser en su naturaleza.

Este cine primigenio, tomaba unas fracciones de segundo para conocer lo aún desconocido, los científicos seducidos por las formas presentaban la descomposición del movimiento y diferentes capturas, la vía del cine científico fue la descomposición, la fragmentación, la separación para su clasificación.

Mientras que la vía- mágico espectacular fue la ilusión, la aceleración, esto debe ubicarse al unísono del motor de la modernización que proporcionaba estas cualidades que han de destacar en las nuevas sociedades europeas emergentes.

De acuerdo a lo anterior, encontramos dispositivos que antecedieron la construcción del cinematógrafo tales como el revolver fotográfico, que captaba y descomponía al ojo humano el movimiento de Júpiter, con lo que el discurso científico buscaba mayor corroboración empírica que lo sustentara, esto sentaría las bases de lo que ampliamente hoy se conoce como divulgación audiovisual científica, cuyas apuestas más ambiciosas se encuentran en el terreno de la ciencia.

Contrario al papel difusionista y pragmático de la ciencia, nacía una industria en la que el ocio y el entretenimiento se convertirían en la piedra angular de un nuevo negocio,

situado primero en la feria como espacio en el que aún las prácticas culturales de los sectores sociales marginados conservaban vestigios de una sociedad rural, para dar el salto al boulevard, miremos como en el cine expresionista alemán se evidencian estas prácticas.

Ahora demos *play* al trabajo de Weine en *El Gabinete Del Doctor Caligari*, (1920) en esta película la feria sobrevive, constituye un espacio en la que lo mágico, lo oculto y lo desconocido se convierten en materia de atracción para el público en una Alemania que por demás había sucumbido a los intentos de la república de Weimar, y en la que sobrevivía y se superponía el culto al héroe como apropiación y reappropriación del romanticismo que antecedió al siglo XX. La feria además de ser un espacio de lo vedado, de lo freak en la que el voyerismo salta a la vista, se transforma en escenario de miedo que atrae.

Según Ibáñez (,2009). La feria, esa pariente vestida del carnaval, permite la experiencia de lo inusual, la ruptura del flujo cotidiano. (p.60).

Años más tarde en los 400 golpes de Truffaut aparece la feria como lugar de escape del protagonista y donde el cine vuelve a aparecer como imagen misma en movimiento. De esta manera la feria es remarcada como el lugar cinético social y físico.

Esta plataforma de enunciación en la que se había convertido la feria, se irá transformando hasta que la sociedad burguesa y el capitalismo las incorporan como escenarios propios y funcionales a sus intereses, un ejemplo de ello lo hallamos en las ferias mundiales en las que los juguetes ópticos gozaban de gran reconocimiento y se ponían a merced del público las grandes proezas y “maravillas” del mundo mercantil.

Estos lugares de reunión y congregación son lugares para conocer, para establecer lazos de una identidad nacional, lo monstruoso tiene lugar allí. En *Caligari* se va dando paso a un nuevo espacio en el que anacrónicamente se desvirtúan los vestigios de la sociedad cortesana que un día fue Alemania, es decir esta sociedad rural no desaparece por



completo.

Las huellas de su pasado por el contrario las incorpora de tal manera que resultan dentro el engranaje de sus fines, dichos fines están enmarcados dentro de los fenómenos producto de la primera guerra mundial, no en vano esta historia es un referente de todo un pasado guerrerista y anómalo que anunciaba la aparición de toda una procesión de monstruos (Krakauer 1961). Cuya cúspide la alcanzaría en la instauración del tercer Reich, la derrota del movimiento obrero alemán y la ascensión del Nacional Socialismo. Esta cinematografía llevaría a cabo una representación o extensión de lo monstruoso que sedujo a la Alemania del siglo pasado. Así, el carácter cientificista de la sociedad aparece representado en el poder que se les otorgó a psiquiatras, biólogos, eugenistas, filósofos y tecnócratas que cooperaron con la implantación del terror, lo que en últimas caracteriza a este discurso científico que hoy pone en aprietos de nuevo el futuro de la humanidad.

¿Pero son nuevas las potencias infernales en la historia de la cinematografía mundial? Viajemos a Francia a través de las primeras vistas de la sociedad de principios de siglo, donde se hacía gala de un nuevo estilo de vida en el que primaban comportamientos de carácter burgués.

Tenemos así las vistas de Lumiere cuyo atractivo en algunos casos era la aceleración del sincopado movimiento de la época hacia la búsqueda de la diversión, además de contribuir al desarrollo de un discurso en el que la ciencia y la observación son elementos fundantes de un régimen escópico.

## 6. EL CINE Y LA HERENCIA DESCRIPTIVA DEL OTRO

La relación que más se trabaja en este apartado es la descripción y exotización del otro, en este sentido la relación otro-subalterno es permanente en el cine, al centrarse en la representación del otro.

Con el cinematógrafo se inicia al igual que en otras disciplinas el bosquejo de una representación y construcción del otro, que se hace evidente en la exotización que se esboza en el *film Le Voyaguer Dans la Lune* de George Melies, retrocedamos entonces la cinta de la historia.

Este film cuya adaptación realizara Melies a partir de la obra del escritor Julio Verne, constituye un referente dentro de la historia del cine mundial, allí podemos observar cómo se erige una sociedad del conocimiento y otra dedicada a los oficios que proporcionan las condiciones para explorar lo inexplorado.

En la película de Melies se logra identificar una sociedad de clases, éstas se representan a través del desarrollo de su puesta en escena, una sociedad dividida entre quienes son propietarios del saber y quienes sirven a aquella.

Aparece de esta manera la comunidad de hombres para quienes la sapiencia y la omnisciencia está dada con un carácter mágico –científico, esto se puede identificar en la primera secuencia en la que en un salón de aspecto un tanto gótico, de ventanas y de arcos, se mezclan con los atuendos de hechiceros, una suerte de estética barroca que se despliega en este film, con lo que las formas remiten al trasfondo de su significado. Esta estética compromete la mirada del espectador a través de distintos elementos superpuestos a los que subyace un significado de gran profundidad. Sin embargo en esta escena existirá un salto cualitativo en esa comunidad del saber mágico –religioso. La secuencia siguiente hace referencia al fenómeno de la observación como principio científico que marca la ruptura con otras formas y métodos de aproximación al

conocimiento, de tal postulado puede extraerse que uno de los elementos que ocupa la composición del cuadro de Melies es un telescopio de alto poder.

Así, la mirada y la observación ocupa el interés de científicos, cineastas y a través de ella y el ojo alude a la cámara de quien observa y se erige un lugar de poder. La mirada desde el renacimiento y con la aparición de la perspectiva significó para el hombre dominio sobre su naturaleza y sobre todo lo que en ella habita.

Entonces deducimos que es gracias a este instrumento de precisión que el hombre puede aventurarse a lo desconocido. Otro film que referencia el tema de la observación y los instrumentos de precisión es *Nostalgia De La Luz*(2010) de Patricio Guzmán, allí a través de una sucesión de planos aparece el instrumento como posibilidad de alcanzar lo desconocido, sin embargo todo se problematiza cuando en este mismo telescopio Guzmán logra representar esa modernización de Chile que aún con el objeto más preciso en el globo, no es capaz de encontrar a los desaparecidos de la dictadura, así el otro, su discurso han sido sepultados y el discurso científico ha contribuido a ello.

De esta manera, tenemos que los hechiceros dan la vuelta a sus trajes, su plasticidad y performance se despliega cuando dan la vuelta a sus vestidos, el atuendo de hechicero se convierte en frac, los sombreros puntiagudos y alargados se transforman en sombreros de copa baja, una escena que aun retoma los elementos más dramáticos y teatrales que acompañaron las primeras décadas de la cinematografía, cuya herramienta se iría perfeccionando a través del trucaje, técnica suigeneris del montaje cinematográfico.

Dicho de otra forma la película de Melies trata esta sociedad del conocimiento como un happening, además existe entre ellos una escala, una jerarquía del saber que en la película aparece representada de acuerdo a la ubicación espacial y escalonada. Lo que niega las posibilidades de que la imagen pueda conferir conocimiento, la imagería es enclaustrada para fines eminentemente metafísicos.

En la sociedad de clases representada por Melies, observamos quiénes se dedican al

trabajo manual, por oposición al trabajo intelectual al que se refiriera Marx en los *Grundrisse*, entonces en escena y gracias a la simulación de la profundidad de campo proporcionada por las escenografías compuestas de telones pintados, se establece una relación primaria del espectador con los obreros, ¿no constituye esta al igual que las vistas de los hermanos Lumiere una representación de lo subalterno como se entiende hoy?

Lo anterior se erige en una extrapolación temporal, puesto que la categoría subalterna promulgada por Gramsci en Los Cuadernos de la Cárcel que datan de la condición meridional de la Italia que le conoció y cruzada por el tema de la correlación de fuerzas para la derrota del fascismo, que al ser retomada por el *subaltern studies* de la India es re-significada. Esta ya no será la misma, al igual que cada grupo de estudios cuyo objetivo es ser reconocidos como intelectuales no orgánicos pero si parte del bloque histórico.

Esta representación se establece a través de algunos elementos y características plásticas con las que el cuerpo del obrero se va a familiarizar durante los siglos venideros. El cuerpo del obrero se representa fuerte, con rasgos marcados, sobresalen músculos, hasta plasmarlos con un erotismo propio retomado en cinematografías posteriores, sin embargo lo acompañan vestuarios que refuerzan la idea de clase obrera tan estereotipada por el materialismo histórico y la sociología estructuralista. La fábrica y el complejo industrial es el plató de tales secuencias que recrean esta unidad de producción.

Los elementos anteriormente descritos conforman un conjunto de características trabajadas por la pintura constructivista rusa en pleno auge revolucionario, y que influiría en el movimiento muralista latinoamericano, por supuesto el más importante el mexicano. Las herramientas como el martillo aparecen en escena, no en vano el símbolo de la revolución bolchevique es el del martillo como referencia directa al obrerismo que se constituye como clase y sujeto histórico.

En la película de Melies el papel de los obreros se reduce a martillar a mano para moldear la máquina voladora que les permitirá a la comunidad de sabios-científicos explorar nuevas latitudes, ¿no constituye esta escena, una primera representación al igual que en los Lumiere de lo que hoy se denomina subalternos?, ¿No se esboza en el cuadro de Melies esa primera relación tensa entre quienes producen para un determinado sector que detenta el poder?

El hierro instrumento determinante en la construcción y la arquitectura de principios de siglo, a la que se refiere Benjamín en la construcción de los pasajes y bulevares de París, toma aquí relevancia dadas las características de una sociedad dependiente de este material para el desarrollo de la industria que daría pie para las carnicerías mundiales subsiguientes y el desarrollo de las primeras fases del capital.

La experticia y el saber queda a cargo de la gerontocracia, esta gerontocracia se embarca hacia la aventura colonizadora, el científico es la persona apropiada para describir qué existe en la luna quién la habita y cómo está conformado el territorio, años más tarde el colonialismo francés en África remite a pensar que el imaginario de la cinematografía esbozaba los rasgos de un sociedad avasallante y perturbadora hacia el otro.

La luna aparece como un lugar áspero, un terreno de difícil acceso, en el que se pueden observar elementos exagerados o hiperbolizados como la flora, lo inanimado como la luna y las estrellas son dotadas de rostro, de igual manera los seres que habitan la luna son retratados como salvajes con lanza, entonces observamos un grupo de terrícolas que deciden atacar a estos seres sin previo aviso, con lo cual resulta en una perturbadora y miedosa experiencia hacia lo no conocido.

Cuando los hombres son capturados, se puede identificar un aparato belicista, una máquina de guerra en términos de Guattari, que captura a los terrícolas, que a través de dispositivos mágicos se defienden de los seres lunares, el efectismo de Melies aún conserva el carácter mágico-espectacular que conservaría el cine a principios de siglo.

Teniendo en cuenta lo anterior, vemos que los humanos se reducen a una imagen inofensiva de seres visitantes que tan solo producen cortinas de humo en su escapatoria, mientras los seres lunares se presentan amenazantes y con lanzas afiladas que afanosamente buscan la carne y la sangre.

Cuando los científicos exploradores escapan, logran embarcarse en la nave que los conduce a la tierra, el sujeto desconocido y extraño se cuelga de la parte trasera y cae al mar, ya en tierra son recibidos con festejos y celebraciones por la hazaña, aparecen elementos carnalescos y se resalta una bandera lo que en últimas remite a una reafirmación de la identidad. Lo nacional o territorial entonces aparece en la escena final en un monumento que resalta la grandeza y la hazaña, una práctica decimonónica que rescata la construcción de un relato identitario nacional.

Entonces, podemos concluir en este apartado que a lo que asistimos en esta película, es a la construcción y representación de la alteridad con fines eminentemente coloniales, en las que el otro aparece como salvaje.

Sin embargo, podemos apreciar cómo la humanidad proyecta sobre estos seres sus ánimos guerreristas, sus estructuras militares que más tarde como en el caso de Francia harían sentir su peso político militar en Argelia y demás colonias del África. La sociedad lunar se construye a imagen y semejanza de los terrícolas, que han organizado su sociedad de acuerdo a los preceptos civilizatorios en los que el Estado aparece como garante y regulador de las relaciones sociales tanto de producción y distribución como las relaciones sexuales.

Encontramos en estas primeras apuestas visuales una representación de la nación en términos civilizados y raciales en las que prima el sujeto colonial cuyo discurso tensiona la relación con el no civilizado, imaginado y creado a contraluz de sus miedos y ánimos guerreristas, la proyección de una nación que pacifica y civiliza, a través de estas primeras vistas la empresa colonial del cine daría vuelta al globo. De allí la importancia de la subalternidad, el tema de la nación y su conformación en pantalla.

## 7. LA REPRESENTACION DEL OTRO Y EL DISCURSO DEL CINE ETNOGRÁFICO

¿Entonces qué papel ha jugado el cine como dispositivo de poder? ¿Cuál ha sido su carácter de enunciación, cómo se nutre el cine etnográfico de mitad de siglo pasado de estos postulados? Con el cine aparecen los antecedentes de una sociedad racial, que justifica su papel frente al otro, de esta manera pasemos a dar play a las cintas de la etnografía.

En este tramo de la cinta de la historia es cuando aparece en escena Jean Rouch, antropólogo francés quien esbozaría los principios de un cine etnográfico, miremos como se desarrolla la escena.

Tomemos la cinta del cine etnográfico, se escuchan susurros de descripción, la escena que me describe al otro negro y africano, marca el derrotero de la narración, se resalta la puesta en escena, la locación, el papel de la cámara, en *Crónica De Un Verano* (1961)

Rouch junto al sociólogo Edgar Morín, se embarcan a explorar los comportamientos de la sociedad parisina durante el verano de 1961, el primer personaje en escena es una mujer a quien se le pregunta sobre su condición como persona para presentarse ante la cámara, a lo cual responde diciendo que es intimidante, ya Rouch y Morin entreveían que el dispositivo se erige como elemento perturbador para la obtención del testimonio. El dispositivo cámara en el interior o exterior ha marcado la pauta para este tipo de narración, para describir asuntos eminentemente etnográficos es necesario descomponer, y el cine etnográfico no escapa a la herencia del cine de carácter científico, descompone, describe y fracciona para poder entender.

El diario de campo lo sustituye la cámara, lo que da un soporte mayor a estas nuevas posibles escrituras, luego el método para obtener información de primera mano es la pregunta guiada.

En crónica de un verano la pregunta que se hace a los transeúntes parisinos es la siguiente ¿es usted feliz?, lo que presupone el discurso del Estado de bienestar que entraba en cuestión a través de los planteamientos de Tatchert, el Reaganismo, la desaparición y la intervención del Estado como lo proponía el austriaco Von Hayeck.

Encontramos en el film una relación entre los aparatos técnicos sociales de tortura utilizados por el nazismo y las dictaduras militares a lo largo y ancho del planeta, con lo que se buscaba legitimar e instaurar los paradigmas económicos que aparecen en escena como el neoliberalismo que modificaron las formas de vernos en pantalla, las representaciones del cuerpo y la relaciones sociales en el último cuarto de siglo, y del cual la publicidad y el mercadeo hacen gala y reproducen.

Para la publicidad, el cuerpo se transforma en vitrina y esto bien lo saben los dos directores que propenderán por buscar las huellas y marcas que el capitalismo ha implementado para cercenar y fraccionar el cuerpo, de allí que sea interesante observar la actual publicidad de los distintos objetos y productos para el cuerpo.

El cuerpo no es un unidad completa, se fracciona, se especializa y se presenta como una entidad parcializada, se desconoce para poder vender la necesidad de tener un cuerpo dócil bajo estrictos cuidados, siguiendo las técnicas del tardocapitalismo.

De esta manera, se vende de acuerdo a una identidad creada en el discurso del género, la raza o la clase, o categorías como subcultura, zombis que retornan, lo zombi hace gala del consumo ávido, de la insaciabilidad de la maquina célibe. Sin embargo, aquellas identidades siempre en pugna, buscan nuevas formas de escamotear o si se quiere resistir.

Retomando las secuencias de *Crónica De Un Verano (1961)* distintos actores de la sociedad parisina responden al llamado de los cineastas, sin embargo es el sujeto marginal el objetivo de tales interrogantes, por marginal podemos transpolar momentáneamente el término subalterno, obreros de Renault, trabajadores mecánicos,



estudiantes y mujeres que componen el abanico de la indagación de Rouch y Morín.

Son las experiencias de estos personajes las que van moldeando el hilo narrativo, el verano supone un momento de distensión en las sociedades estacionarias europeas en contraposición o antítesis de las condiciones de los no benefactores del modelo imperante.

Lo que quieren explorar los directores es la antítesis de este momento, escudriñando en estas experiencias se va develando la manera de ser de cada uno de los personajes representados a través de la lente, un inmigrante africano aparece como elemento interventor en el discurso blanco europeo.

Rouch utiliza al inmigrante para desestabilizar la narración, permitiéndole a este personaje describir su vida en París y la comparación intrínseca con las condiciones de su vida en el África subsahariana. Los elementos modernizadores de París son contrastados en el relato por este personaje, los bikinis y demás elementos plásticos del verano conducen al personaje a recordar, lo inducen a un ejercicio de memoria, igual sucede en la mesa donde comparten un desayuno en el que las preguntas van surgiendo.

Existe tensión narrativa cuando uno de los personajes principales, la mujer, muestra su marca corporal, adquirida en un campo de concentración nazi, el verano es el espacio perfecto para que el director pueda contrastar estos testimonios que chocan estéticamente con lo propuesto, de esta manera la posguerra en el mundo contemporáneo no es la felicidad y la promesa de paz de los años 60.

En la secuencia final, la desolación del personaje nos conduce a través de un travelling a comprender los complejos procesos de elaboración de la subjetividad traumática, los imaginarios de futuro no constituyen valor alguno para estos personajes afectados por una sociedad que deslumbra pero en la que subyacen profundas heridas.

París y el verano hacen que confluya distintos caracteres y personajes que componen la película, al final vemos a un Rouch y a un Morin discutiendo en su papel de científicos el corte final de la cinta con la cual no se sienten satisfechos, así aparece en escena el lugar de enunciación de los científicos-directores.

Esta pretensión autocrítica de interpelarse, será la misma que Rouch en su viajes al África tratara de elevar a principio metodológico, todo lo filmado debe ser mostrado a los sujetos que están delante de la cámara. La vía por la cual va a ser desviada la pretensión de error en la investigación etnográfica la constituye el *feedback*, este procedimiento busca equiparar la mirada, la del director y la del sujeto descrito, la pantalla ubica al espectador a la altura de la mirada del director.

Los sonidos extradieгéticos que se utilizan son codificados bajo las premisas del lenguaje cinematográfico y rompen con la comprensión de la realidad, allí reside un problema del orden ontológico, para el cual la representación del lenguaje cinematográfico no solo resulta corta, sino que da cuenta de la característica especial del montaje y es la manipulación de lo real y/ o construcción de otra realidad.

De allí se desprende que para Rouch y en muchos de sus trabajos posteriores se asimile el montaje como una práctica más consensuada. En *Yo, Un Negro (1958)* Rouch transmite sus experiencias cinematográficas a los personajes convirtiéndose estos posteriormente en realizadores cinematográficos, este mismo procedimiento con algunas variantes más profundas va a ser retomado por Martha Rodríguez, sin embargo la democratización del montaje es un presupuesto bastante idealizado.

Como veremos el papel del cineasta es eminentemente cuestionable, así el espectador tiende a descolonizar la mirada, un procedimiento que le permite ir al interior y romper con las descripciones y representaciones que de él se han realizado, todo en nombre suyo, la pregunta hasta aquí sería trasmutando el interrogante spivakiano ¿Puede verse el subalterno?.

Nos ubicamos entonces en el terreno de lo visual, lo testimonial de gran peso teórico estaría a la orden del sentido visual que en últimas proporciona una mirada más definitiva sobre el otro.

Así el cine llamado científico no abandonará el tema freak, si damos play a la película de Herzog *También los enanos comenzaron pequeños (1970)*, podemos observar que el voyerismo salta a la vista, sin embargo esta aparente equiparación de los personajes que llevan en su mundo una vida normal no deja de lado la construcción de lo freak, esta construcción pasa por la subjetividad edificante del espectador para quien el enano o pigmeo resulta en un intento freak.

Las condiciones morales y normales de la narración siempre van en contravía de quienes son los protagonistas, allí reside la genialidad de esta autor que a través de lo freak construye una historia que bien podría llamarse normal, en donde intervienen elementos apaciguadores, disciplinantes y controladores que remiten al Estado y el statu quo, pero de igual forma dejan entrever la posibilidad de subvertir estéticamente discursos, habla de posibilidad de revuelta y descontrol.

Lo freak y voyeur van de la mano, construida para el espectador ávido y curioso , el discurso de la anormalidad desde la clínica y el psiquiátrico logra entrar en escena sobre el teatro, la literatura y las artes, a lo que el cine eminentemente no escapa.

Este periplo se presenta en otras corrientes cinematográficas, el freak que hay que mostrar, lo desconocido, lo exótico es su carta de presentación, así el enano de feria es equiparable con el sujeto desconocido de comunidades del norte del África o del sur de América. Esta exotización será leitmotiv en otros discursos cinematográficos, de esta manera, nos dejamos apabullar por esta estética desconocida y el voyerismo salta a la vista.

Luego si observamos la película *Yo un negro (1958)* de Rouch en la que se desplaza al continente africano, podemos ser testigos de un trabajo más especializado en el que el

director decide trasladarse al lugar que sirve de fuente de sus investigaciones. En este film intervienen personajes ficcionales con características de su accionar cotidiano, algo así como lo que se denomina actores no actores. Así el etnógrafo y cineasta francés esboza los elementos que compondrán en adelante su cinematografía.

## 8. EL OTRO, LA EXTINCIÓN DEL REPLICANTE

*Blade Runner* (1982) se acerca y toma las fotografías, observa atentamente y construye una crónica para sí del replicante que acaba de conocer y a quien había aplicado el *voy kampung*; una técnica de interrogación que detectaba a los replicantes a través de las respuestas emocionales.

La memoria en esta película es un cúmulo de información con la cual se está experimentando en nuevos prototipos, dotándolos de relatos que solo el creador conoce, se crea un relato que se apropia de la memoria de otros, así este microrrelato dota de identidad al replicante.

En un mundo saturado por la publicidad, por el consumo, la vigilancia, y la autoridad, aparecen tres replicantes, también pueden verse como clones, asumen la forma humana, hablan un lenguaje humano, son réplicas de humanos sin alcanzar tal estatus.

La institucionalidad es representada por el cuerpo de policía de la ciudad de Chicago en el 2019, un anuncio importante dentro de la película es el ofrecimiento de una constructora de iniciar un nuevo mundo, una nueva vida en otro planeta, la empresa ofrece terrenos allí para poblarlos y reiniciar sus vidas, una especie de abadía extra planetaria, cuyo tono fatalista en toda la estética neobarroca y saturada siempre nos situará en este mundo. La posibilidad de colonizar está latente.

De esta manera, el territorio sufre un desplazamiento simbólico, el imaginario colonizador persiste, la destrucción es latente, con esto se da paso a la inestabilidad como una línea que está presente en el universo de *Blade Runner*. Así se sugiere que el mundo ha entrado en una época decadente por su afán técnico- científico.

La inestabilidad de la creación humana resalta, el poder de las potencia fáustica, la misma que Melies alcanzó a retratar en su viaje a través de lo imposible, la creación de

una sociedad que en su vertiginosa carrera por el progreso ha puesto en vilo la existencia misma de la especie y el territorio, de allí mismo se desprende que la literatura primero precedió tesis tales como el fetichismo de la mercancía en su concepción de la alienación.

Sin temor a reduccionismo el film asocia la imposibilidad y la impotencia de un ser humano ante sus creaciones- mercancías que a través de todo un engranaje da cuenta de un sistema económico y los procesos que involucra; Medios De Producción, Relaciones Sociales De Producción y propiedad sobre ellos, estos se presenta como inalterables y naturalizados.

El control se ha perdido, así la mitología europea y occidental hace presencia y es el remake de toda una cinematografía como la expresionista alemana, cuyo Golem proporciona una variante llamada Frankstein, el primero es traído como salvador sin tener en cuenta que excede las fuerzas naturales.

Las mismas potencias fáusticas descritas en la obra de Goethe pueden llegar a ser ingobernables en *Blade Runner*, el replicante es incontrolable, ha desarrollado una inteligencia superior, sólo Blade Runner es capaz de restablecer el equilibrio narrativo de la película, sin embargo el tono melancólico del personaje, la recreación y poca esperanza en un mundo atiborrado de pesimismo estético, dan forma a una reappropriación neo- noir, o del cine negro. Aparecen así el antihéroe, la femme fatale arquetipos de los personajes de la serie negra que son involucrados en este film.

Estos elementos estéticos nos sugieren cierta complacencia por el statu quo, recordemos que la serie negra desde sus inicios y antecedentes representa al subalterno, esta vez el arquetipo se construye o se erige sobre la imagen del inmigrante de segunda generación, aquellos migrantes del campo a la ciudad, movilizados desde las comarcas a los principales centros industriales de Estados Unidos que habían demandado esta mano de obra para sacar adelante su producción. Después del crack económico de los años 30, se instaura una ciudad carcomida por la corrupción, cuyos valores se fundan en la

propiedad.

Dichos centros urbanos albergan a los marginados, quienes establecen sus propias estructuras organizativas delictivas, estableciendo una economía de recursos ilegales que logra poner en jaque la institucionalidad americana de los años 30, así la representación que de tales fenómenos se da en el cine crea imaginarios alrededor del otro como el inmigrante.

A través del gang, la pandilla, el dialecto, el acento, la vestimenta, se trama un tipo de cine en el que se plantea las cargas morales de los personajes, así la representación de estos sectores tan importantes son la construcción de la nación norteamericana, en este mismo los inmigrantes han pasado por el limitado objetivo de la mirada exótica.

## **8.1 ESOS OTROS REPLICANTES**

Los otros replicantes hace referencia a esa virtud de tejer el relato y construir memorias , aquí vemos como estos “otros replicantes” que inician una carrera para la estructuración de una parte del recuerdo y la pertinencia temporal en el desarrollo político y cultural de su comunidad.

Del otro lado o de este lado de la pantalla en los 80s los indígenas iniciaban labores en el vídeo. La mirada indígena ha descubierto su propio rostro, ha asumido su vida desde la cosmogonía-técnica, una relación de encuentro y desencuentro donde el fin de la técnica se subordina a la armonía universal con una naturaleza.

Es en la mirada que se reconstruye esta idea de la racionalidad técnica, la cámara es arma, es defensa, es vehículo de tejido comunicativo, está subordinada al yo colectivo, a la memoria en común tejida que comparten con el país y la comunidad internacional, estableciendo un diálogo que traspasa las fronteras de un territorio que bien han sabido defender y al que siguen defendiendo,

Así, la preocupación de los indígenas por la batalla contra la muerte se ha plasmado en su urgencia narrativa, pues los primeros trabajos, de Palechor (primera generación de la escuela de vídeo en el Cauca Colombiano) y de otros ha consistido en filmar los cuerpos arrasados por el conflicto, esta primera apropiación insiste en el cuerpo masacrado para reiterar la necesidad de resistir, en adelante se estructurara un discurso con una elevada elaboración política sin omitir los principios esbozados desde los años 70 en el departamento del Cauca.

Las imágenes fotográficas y filmadas han servido para realizar un montaje que extienda la narrativa del líder asesinado, que su imagen perdure en el tiempo como expresión de la lucha por la vida y la existencia, e inspire las luchas que aún siguen demandando toda su unidad.

En el complejo de la momia explicado por Bazin (1991) vemos que la imagen es la batalla contra la muerte, estas impresiones han permanecido durante la historia de la humanidad, la representación de la imagen pictórica, escultórica lo han demostrado a través de la historia, el faraón se hacía embalsamar, el rey se hacía pintar, el burgués se hace retratar y filmar.

En nuestro metraje histórico las primeras vistas estaban dedicadas a tomar como objeto de su trabajo el paisaje asociado a una idea de temperancia, en el que las clases altas y gobernantes pasaban a ser protagonistas, así se tienen la filmación de Rafael Reyes en el parque de la independencia en Bogotá, pero así mismo se iba edificando un discurso nacional que de antemano excluía a los indígenas y los afro.

Las representaciones de los indígenas que han corrido a cargo del cine, los muestran como caníbales o salvajes en el mejor de los casos, en los años 70 y 80 con la implosión y el desarrollo de la revolución tecnológica y el avance de la microelectrónica que dio a luz el microchip, marcó la ruta para la invención de nuevos dispositivos que componen la escenografía de Blade Runner.



Con la explosión del vídeo 8 y el VHS, la apropiación tecnológica logró en muchas latitudes acceder a la realización de una serie de contenidos que en cierta medida democratizan sin caer en apologías tecnicistas la creación del relato.

De allí que lo que busca Blade Runner en su consigna posmoderna es la muerte de los grandes relatos, la inestabilidad de la humanidad ante un mundo que se replica, una imagen que dura cuatro años, igualmente los replicantes están obsesionados con conocer el tiempo de duración y de vida que poseen, tratando de buscar la manera de prolongar la existencia. La imagen simulacro entra en crisis cuando tiende a querer presentarse como original, ¿cuál es la original? es un interrogante que inunda el relato.

Los mecanismos de distribución del cine desde sus inicios han sido propiciados por el desarrollo del soporte, desde la fotografía, hasta la aparición del cinematógrafo. De allí también se desprende que el problema de las patentes motivo de disputa de creadores, inventores y empresarios lograría establecer todo un juspoder, una legislación que protegía la propiedad sobre sus intereses y puso en vilo la paz del mundo en la carrera técnico progresista.

Ésta propiedad intelectual logra ponerse en jaque con los adelantos de la internet, los flujos que establece para la distribución y circulación de material, que propicia nuevos espacios de disputa, contenidos alternativos que son susceptibles de ser copiados y distribuidos, con lo que se ha puesto en jaque la representación y las construcciones discursivas hegemónicas.

La reproducción en serie en el arte bebe mucho de las maneras organizativas de la producción en el mercado, la ensambladora de carros fordista cuyos tiempos de producción serían eficientes a través de los operarios (recuerden ustedes a Aki Kaurismaki).

El mercado pondría a disposición de ser consumidas una serie de mercancías que se iban trasformando al uso cotidiano y que lograron masificarse, estos son los temas del

pop art en su mayoría de vertientes. Su mayor exponente y admirador de la industria cultural, sabía que la imagen poseía un poder que residía en su difusión, decía: en el futuro todos tendrán sus 15 minutos de fama, producto del star system cinematográfico creado por la industria en los flujos masivos de la cinematografía norteamericana.

Esto lo supo aprovechar Warhole, los temas, personajes, lugares, le permitían reconocer ese uso y también impulsar a través del color una forma narrativa publicitaria, ramo del que provenía y en el cual se mantuvo mucho tiempo.

Los indígenas se apropiaron del video, pero también las mujeres, los jóvenes a través del videoclip, es decir que el soporte magnético jugó un papel importante cualitativamente, pues si ya del paso del voice en off al sonido entrelazado de los 60 se permitió escuchar de cuenta de los protagonistas y algunos acontecimientos, aquí la tecnología había sido reapropiada para mostrar a otros protagonistas de las historias, esos otros replicantes.

Esta cartografía visual que he presentado constituye así una ruta visual que operando desde un corpus de películas canónicas rastrea algunos antecedentes dentro de un cine mainstream y la representación de la alteridad, así mismo la subalternidad y los sectores en permanente disputa hegemónica intercambian esta clase de propuestas, de Melies a Jean Rouch, pasando por la serie negra, se asemejan las prácticas de una mirada gobernante del otro.

Las excepciones de esta mirada la construyen artistas como Kaurismaki y Faroki que inicia un distanciamiento en la representación y establecen un diálogo en clave de interrogación con el archivo, es la propuesta de Martha Rodríguez quien explora con los personajes mismos las posibilidades del montaje que da pie a la construcción de esos otros relatos donde la autorrepresentación y la mirada se devela , deconstruye y luego descoloniza en un ejercicio colaborativo sin precedentes en la cinematografía latinoamericana.

## 9. LADO B

## 10. CINE MEANSTREAM Y SUBALTERNIDAD EN PANTALLA

### 10.1 SUBALTERNIDAD UN RASTREO A LA CATEGORÍA

**10.1.1** (Marco Teórico). En los últimos tiempos no ha existido concepto más utilizado, trabajado y criticado que el término subalterno, desde sus acepciones, polisemias en distintos idiomas, puede considerarse como un significante en permanente construcción. Abierto a múltiples debates, la palabra subalterno juega perfectamente en el ámbito de lo que Derrida aplicaba con la *difference*, posibilidad inacabada del significante a través de cadenas de significación que tienden al infinito.

Y es precisamente en este ámbito que emergen las críticas afinadas que permiten rastrear más que el origen del término, -pues correspondería a ello una genealogía- ubicar aspectos centrales del debate en torno a ella, lo que nos conducirá inevitablemente a mirarla a contraluz o a contrapelo en las palabras de Benjamín.

Tal revisión corresponde a los intereses en un arte como el cinematográfico que en cien años ha logrado posicionar un discurso que como la imagen en Occidente ha trascendido por periodos de ostracismo.

Por su parte la ciencia aun cuando ha querido incluirlo como garante de difusión de resultados investigativos, se alarma cuando el cine intenta reclamar o propender por un estatuto propio.

Puede decirse que el análisis de la representación y la mirada a contraluz está basada en el taumatropo, estos pequeños juguetes ópticos que recorrieron el mundo demostrando el carácter novedoso y de paso dando por sentado la posibilidad de establecerse como eslabón en una cadena técnica y científica que daría origen al cinematógrafo.

La atracción por el nuevo espectáculo denota el encantamiento con la ilusión de movimiento en una sociedad que le apostaba a procesos de modernización llevados hasta sus últimas consecuencias. En esta sociedad la representación de sí misma ira moldeando, (en algunos casos) nuevos discursos o como en otros solo los reafirma y los reproduce.

Con lo anterior me refiero a los procesos de adaptación cinematográfica que tuvieron lugar a principios del siglo XX de la literatura universal, o en algunos casos particulares las literaturas románticas que moldeaban las identidades nacionales, estos procesos se dan a la par con las carreras técnico científicas emprendidas finalizando el siglo XIX que culminan con la implementación de una industria regular en cada territorio siendo este último el caso de Europa.

Cinematografías como la Francesa, la Alemana y la Británica al igual que la Norteamericana toman distancia estética y plantean nuevas rutas que le permiten continuar indagando fórmulas exitosas para el naciente espectáculo, lo que a leguas se nota en las primeras vistas que realizan los inventores en Francia. Los Lumiere capturaban para su lente a una sociedad burguesa Francesa, sus ademanes, gustos y a la par desarrollaban su opacidad.

Esta opacidad es el otro lado del taumátropo, compuesto por obreros que hacían posible tanto su propio oficio de fotógrafos como sus puestas en escena. Aunque a muchos le cueste aceptar que con ellos nace una variante del cine denominado documental como otro género más, sin adjudicarles cargas ontológicas que remitan a lo verdadero o lo falso en pantalla.

Es decir con el cine aparecen los binarismos propios que han mitigado el papel de este como generador de conocimiento.

Tales binarismos documental/ficción por citar un ejemplo, ha arrastrado a esta última hacia el ensalzamiento del espectáculo y al vaciamiento de su carácter representativo y

por el otro toma al documental como prueba irrefutable de lo real relegando su papel igualmente ficcional narrativo (Bordwell, 1996).

Esta lógica binaria reafirma una tradición de pensamiento en occidente en la que el tercer excluido se mantendrá intacto por siglos, pasemos a revisar la constitución de tales binarismo en el análisis planteado.

La palabra subalterno obedece al análisis de una situación particular como la del sur de Italia planteada por Gramsci. La cuestión demográfica había sido esbozada por Gramsci (1930) al igual que el concepto de subalternidad, en una obra titulada Cuadernos de la Cárcel, Gramsci refiriéndose a la cuestión meridional, es decir al contexto de la Italia meridional y la resolución del desarrollo de este proceso analiza las posibles alianzas campesinas del sur de Italia y los obreros del norte industrial para la derrota del estado burgués.

Este tema siempre interesó a Gramsci, pues veía en el entendimiento de estos sectores populares las posibilidades de una revolución que transformara a la misma Europa y el mundo.

Para (Mallon, 2010). "Gramsci había imaginado la necesidad de una amplia alianza de clases que, al unir a obreros y campesinos, radicalizaría a ambos grupos, convirtiéndolos junto con sus intelectuales orgánicos en líderes de una revolución social" (p157).

Con lo anterior se despachan aquellas críticas marxistas que aluden a un carácter epistémico y chauvinista en el que la categoría solo opera para una región, recordemos con Del Roio, (2007). Que Gramsci proyectaba que con un avance y una alianza de estos sectores del sur de Italia (en la lectura economicista una región con eminente rezago productivo frente a la zona norte) por su localización geoestratégica permitiría la derrota del fascismo a nivel continental y el triunfo del bloque contra- hegemónico, pero este interés político- cultural de Gramsci no es otro que avanzar en la interpretación de la cultura popular.

Entender cómo actúan, qué les gusta, cómo se comportan, cómo hablan y visten, como interactúan, de esta manera perfilaba la creación de un bloque histórico que hiciera frente a los cambios necesarios para la transformación de la sociedad de su época.

Más que un objetivo pragmático que solo busca alianzas tácticas, Gramsci se preocupa por entender una cultura como parte integrante de un posible gobierno para sí mismas, para una mayor comprensión del momento político e histórico que les tocó. En palabras de Beverley (2004) Gramsci resulta siendo un intelectual poscolonial.

La invención de Antonio Gramsci de la idea de subalterno como una categoría político-cultural estaba profundamente conectada con su intento de conceptualizar el “Sur” –la región católica y agraria de Italia donde el campesinado se mantuvo como la más importante clase social. Cabe decir también que el “Sur” es una parte de Europa que se asemeja al mundo postcolonial [Gramsci mismo era de Cerdeña, lo que lo convierte de alguna forma en un intelectual “postcolonial” también]. (p3).

El lugar de enunciación de Antonio Gramsci le permitía tal comprensión del fenómeno, trascendiendo en el análisis coyuntural de su época, esto a su vez lo ubicaba en una permanente contradicción con algunas categorías densas del marxismo en su narrativa de modo de producción, como lo son clase social y lo que ello implica en el desarrollo de las fuerzas productivas, lo que también incidía en lo que refiere al tema de la conciencia, la estructura económica de la sociedad y la superestructura jurídica a la que se refirió el propio Marx.

Es la superestructura jurídica la que abona el terreno de las reflexiones sobre la cultura en Gramsci, en esta superestructura operan la ideología y la cultura, es precisamente en esta concepción que se esbozan los primeras diferencias. Puesto que Gramsci no concibe la cultura como producto de una determinación en el plano económico, por ende el problema de la conciencia no se establece como una relación directa entre la estructura material y económica de la sociedad y su correlato subjetivo.

El anterior planteamiento habría un boquete a la interpretación de tales tesis y colocaba en el debate nuevos actores que serían importantes en los proyectos transformadores, puesto que la revolución en Gramsci es un paso importante que no le concedió a la pérdida del horizonte.

De igual manera tal concepción gramsciana se asemeja en las concepciones del movimiento anarquista que rescataba lo popular, mientras que intelectuales marxistas rechazaban este carácter de la sociedad llamado despectivamente lumpen proletariado.

Fue el mismo Marx en el Manifiesto Comunista (1848) quien refiriéndose a este sector lo descalificó tildándolo de elemento reaccionario, y mucho menos revolucionario, Marx no veía en estas capas sociales una fuerza transformadora, por el contrario veía que eran retardatarios dada su misma situación de explotación que los colocaba en un sitio vulnerable para el ejercicio de una política acorde a un interés de clase.

Es decir que no se podía confiar en un sector social cuyas condiciones no proporcionaban elementos suficiente de convergencia con los intereses del proletariado, lo que denota una concepción con visos aristocráticos propios de la época de Marx.

En esta dirección me propongo caracterizar los estudios sobre la relación entre el concepto de subalterno y la representación cinematográfica en algunas narraciones que han gozado de aceptación y en algunos casos han sido ponderadas como infaltables dentro de la historia de la cinematografía mundial, por este motivo retomamos la génesis gramsciana del término además de sus múltiples trayectorias a través del mundo académico.



## 11. SUBALTERNIDADES Y TRAZOS DE NACIÓN

### 11.1 EL PÉNDULO DE LA CATEGORÍA

El tema de la subalternidad va íntimamente ligado al tema de la Nación, es desde este prisma que los estudios subalternos han intentado estudiar las distintas narrativas que se producen y reproducen en la historia de una comunidad y un territorio, el carácter histórico, político y cultural que va dibujando y representa una identidad en determinado periodo de la interacción social.

Partiremos por analizar y recordar algunas referencias sobre las lecturas más avezadas frente a la categoría: Desde Gramsci hasta el grupo de estudios subalternos, pasando por múltiples disciplinas, el término subalterno va estar presente y en el centro de la discusión.

Por consiguiente, algunos autores relevantes de la India que exponen sus concepciones, muchas de ellas problematizables, contradictorias entre sí, siempre apuntando hacia el objetivo de la comprensión;

(Guha Citado por Beverley 2004) define los estudios subalternos como un “escuchar la voz pequeña de la historia”. En el mismo espíritu, yo encuentro a veces útil ver los estudios subalternos y estudios culturales coincidentes con una cierta “incredulidad con las metanarrativas” con la que (Lyotard, 1979) define lo postmoderno: esta es la crisis o erosión de la noción de modernidad basada en un historicismo eurocéntrico, una epistemología positivista y una racionalidad medios / fines supuestamente encarnada en las operaciones del mercado, el Estado y las correspondientes formas de disciplinamiento académico (p13).

Y continua (Beverley, 2004) La diferencia es quizá que donde Lyotard le da a la “incredulidad con las metanarrativas” la forma de un proyecto que puede y debe tomar

lugar dentro del espacio de la globalización -para él parece no haber ningún espacio viable para una agencia fuera de la globalización- los estudios subalternos pueden ser vistos, en cambio, como un esfuerzo de articulación en contra de aquello que es hegemónico en la globalización. Algo parecido a lo que ha sido llamado a veces (aunque no me gusta mucho este término) un “postmodernismo de resistencia”. (p13)

La discusión entre los anteriores autores señala la aparición de multiplicidades narrativas, pero continuemos con la categoría.

El subalterno lo señala Del Roio (2007) habla del interés de las ciencias de la antropología y el folclore por este concepto, que aparece en los Cuadernos de la Cárcel en el año de 1950, cuyo interés resurge en los *subaltern studies* de la India y se legitima a través del posestructuralismo al que somete a la crítica, lo mismo que al humanismo y al antihumanismo.

La difusión de la obra del pensador Italiano en el mundo Anglosajón permitió la reapropiación de la obra y su metodología de estudio con una fuerte carga culturalista, así se tendrá a la escuela de Birmingham en Inglaterra y su respectivo grupo investigativo el *cultural studies*.

En la India aparecerá el *subaltern studies* cuyo interés por la historiografía colonial de la India y por una reescritura de la historia desde los márgenes o desde abajo asumiendo el término subalternidad.

*Subaltern studies* comienza por cuestionar la categoría de nación y plantea que el problema fundamental de la historia moderna de la India, es el fracaso histórico de la nación. Por hallar justificación como tal en la academia norteamericana se asumió el concepto a partir de una serie de intelectuales que migraron hacia los centros de producción del conocimiento, allí es muy referenciado en los estudios literarios, de género y hacen alusión al tema de la identidad cuya problematización es constante.

En los debates poscoloniales Dipesh Chakrabarty (2007) piensa que:

La palabra subalterno representa algo más que eso [binarismo clases de elite/clase subalternas]. Se refiere a la naturaleza específica de las relaciones de clase en la India, donde en casi todos los niveles, las relaciones de clase están subsumidas en relaciones de denominación y subordinación, entre miembros de la elite y de las clases subalternas... la “subalternidad” esa cultura compuesta que resiste y a la vez acepta la dominación y la jerarquía- es característica de las relaciones de clase de nuestra sociedad, donde el barniz de la igualdad burguesa apenas enmascara, la violenta naturaleza feudal de gran parte de nuestro sistema de poder y autoridad, para Chakrabarty es lo político como lenguaje en el que se manifiestan los sectores subalternos, política de una nación sin ciudadanos. (p.290).

La definición de Beverley (2004) localiza y sienta las bases para un análisis más interactivo entre las distintas localidades y replantea la posibilidad de mirar la categoría en clave territorial, esto tiene que ver por ende con una narrativa capaz de ubicar o des-ubicar al otro, construirlo desde una orilla y presentarlo como algo o alguien que yace bajo la sombra del sujeto hegemónicamente pretencioso de dominar, o cuya ubicación se demarca a través de unas maneras ya trasegadas de enfrentarse a ese otro, en este sentido es importante resaltar como se constituye esa subalternidad desde los centros de producción de imagen y desde aquellos puntos más al margen que los resignifican o parodian.

Para Beverley (2004), el subalterno es, de alguna forma para el saber académico, similar a la categoría de lo real de Jacques Lacan, es decir, aquello que “resiste la simbolización absoluta”, una laguna-en-el-saber que subvierte o derrota la presunción de conocerlo. Pero el subalterno no es una categoría ontológica; designa una particularidad subordinada, y en un mundo donde las relaciones de poder están espacializadas ello implica que tiene un referente espacial, una forma de territorialidad: Asia del Sur, América

Latina, “en las Américas”, “en un contexto norteamericano”. (p3)

De esta manera Beverly localiza esta discusión, para él su interés está centrado en América Latina.

En este sentido la violencia que se ejerce se manifiesta en el lenguaje y lo simbólico desplazando algunos códigos que se manifiestan a través del habla en la vida cotidiana, el buen hablar y las maneras que determinan la participación de un sector social a determinados espacios de la vida pública, pero que son invisibilizados y hasta descalificados, de esta manera también lo referencia Rama (1998):

En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin tasa cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, relaciones protocolares de los miembros de la ciudad letrada y fundamentalmente para la escritura, ya que solo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispano y lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a la diatriba de los letrados. En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la inversión incesante del habla popular, cuya libertad identifiqué con corrupción, ignorancia y barbarismo. (p.45)

La anterior cita permite inferir sobre el elemento de habla y escritura en la separación de unos sectores que componen una comunidad, mientras una lengua se refuerza en los rituales colectivos para un cierto sector, para la otra se reserva a un espacio mucho más especializado de la escritura, en este movimiento de ponderación positiva de la lengua

del ciudadano letrado se disputaban la legitimidad de un proyecto político, la política estaba reservada para la lengua oficial y a su vez esta se reservaba a la política, que había desarrollado un código fuertemente cifrado heredado de la Colonia.

La obra de Rama *La Ciudad Letrada* (1984) permite identificar esos momentos en América Latina en que se producen cambios en los sistemas de signos, en ello va ser permanente importante el trabajo icnográfico y la supresión, articulación y negociación de símbolos propios y otros importados para reafirmar un proceso de incidencia cultural, pero además ubica las escisiones culturales que impone el orden colonial y republicano.

En este sentido la obra de Rama proporciona los elementos que se conjugan con el papel de los medios de comunicación y la prensa y nos permite hacernos una idea del proceso de conformación de la Nación en América Latina. Aun así una obra tan importante como comunidades imaginadas de Benedict Anderson promueve el tema nacional a partir de la prensa y las literaturas converge, igualmente en el análisis de los medios de comunicación como elementos primordiales en el proceso de conformación de lo nacional.

De igual manera Rama ubica aspectos importantes frente al tema Cinematográfico, sin embargo la centralidad del texto es lo literario, para el desarrollo de la presente propuesta no existe otro interés que presentar esa relación entre las narrativas, los códigos, lenguajes que intentan dan forma a la identidad en la que intervienen sectores que han habitado los márgenes de esa centralidad cartesiana en que se fundamenta la colonia.

Para este caso el cine juega un papel importante al conjugar la representación y un imaginario de nacionalidad que se construye en su mayoría desde la elite pero no exclusivamente allí. Si para presentar la categoría de la subalternidad era necesario desarrollar el tema de la nación y su fracaso este trabajo sigue esa ruta en clave del cine.

Cuando Rama ubica esta escisión a la que llama disgloria se está refiriendo a un cambio hegemónico en el sistema de signos, esta propuesta del rastreo del cambio en el sistema

de signos se ubica en el marco de la construcción categórica del subalternos que realiza Spivack como lo veremos más adelante.

La lengua reservada al espacio privado pero excedida en este nutrirá las pantallas de cine, posteriormente echando mano de estos recursos lingüísticos propios de la plebe se darán las estocadas para el desarrollo de unas industrias cinematográficas fuertes como el caso de Argentina, dichas industrias hallarán su cúspide al conectar con un público popular que se ve representado en estas historias dramáticas y cuyo léxico o parlache será llevado a la pantalla.

Dichos estilos dan origen al lunfardo y el cine sabrá explotar estos recursos como en el caso de Argentina con Gardel y en el México de la edad de oro, igualmente y de manera más tardía el Sertao será motivo de representación con todo lo que allí habita y coexiste, esta vez se propone una estética propia que se denominó estética del hambre cuyos representantes más referenciados son Glauber Rocha y Fernando Perez.

Una obra como la de Rocha remite a ese origen popular de la lengua, de los usos y prácticas de las clases populares en el Brasil de los años 60, en el que convergen la superchería, la magia, la política y el culto y representación afrobrasileña de los dioses provenientes del África.

La ciudad letrada evoluciona, pero de igual manera estos sectores letrados serán los encargados de introducir el nuevo código cinematográfico, es decir será la alfabetización audiovisual, primero a través de la exhibición y posteriormente la realización, todo posibilitado por las revoluciones cubana y boliviana en sus respectivas épocas.

Nos comenta Rama (1998):

Rodeando este primer anillo había otro mucho más vasto, pues aunque también ocupaba los suburbios (los barrios indígenas de la ciudad de México) se extendía por la inmensidad de los campos, rigiendo en

haciendas, pequeñas aldeas o quilombos de negros alzados. Este anillo correspondía al uso de las lenguas indígenas o africanas que establecían el territorio enemigo. Si hubo demanda reiterada del rey de España, siempre resistida por las órdenes religiosas pero impuestas desde el XVIII reformista, fue la que se obligara a los indios a hablar español. Si la propiedad de tierras o de encomiendas de indios garantizaba económicamente un puesto elevado en que no había que vivir de las manos, su consagración cultural derivaba del uso de la lengua que distinguía a los miembros del cogollo superior. La propiedad y la lengua delimitaban la clase dirigente. (p.46)

Lo anterior es constatable y rastreable en el cine, donde siempre los márgenes de una sociedad colonial están dispuestos a tensionar la relación con el centro, en la película *Güeros (2014)* de Alfonso Ruiz Palacios se puede rastrear ese anillo que pervive desde la época que Rama referencia, la palabra güero hace alusión a los jóvenes rubios que por sus cualidades físicas son asociados a la clase alta.

Es importante resaltar que la mayoría de población en México es mestiza y posee rasgos indígenas, el güero no es solo un mote, describe un lugar, una condición social y cultural, además en la película de Ruiz palacios el güero cuestiona, interroga, incomoda, es una evidencia de que la categoría de la subalternidad remite a periodos de negociación o de conflicto simbólico.

Cuando los jóvenes recorren el D.F se pierden en la periferia donde son recibidos por un combo de jóvenes de las barriadas o colonias de la capital, el mote de güero es intimidador y guía la relación entre los personajes, lo personajes principales pueden identificar que el protagonista no cumple con tal canon estético y siempre incomoda, se burla y se aflige, este es su leitmotiv.

Es pertinente la reflexión sobre esta ópera prima de Ruiz Palacios, es su búsqueda personal de un lenguaje, a través de los jóvenes y del argumento que guía esta movilidad

de los márgenes al centro y viceversa, la búsqueda del músico que hubiese salvado el Rock Nacional.

Volviendo a Rama y su radiografía de ciudad, nos dice Rama (1998) “Junto a la palabra libertad la única otra clamoreada unánimemente, fue educación, pues efectivamente la demanda, no el desarrollo económico (que se paralizó y retrogradó en la época), sino el aparato administrativo y, más aún, del político dirigente, hacia indispensable una organización educativa”, (p.53)

Esta tarea de organizar una institución educativa va perdurar a lo largo de la historia y se convertirá en una demanda de los movimientos populares del siglo pasado en América Latina, la incorporación de gruesas capas de la población al código lingüístico del colonizador. Ahora, esto daría pie también a demandas particulares y procesos de alfabetización política como los realizados en México por la brigada Flores Magón y también todas la izquierdas de los años 60, las teologías de la liberación y demás paradigmas de América latina.

En este sentido el cine se suma a dar continuidad a estos propósitos, dado que con la aparición en escena del Nuevo Cine Latinoamericano y la relectura del cine pedagógico soviético de los años 20, el objetivo será una alfabetización visual, así lo demuestran varios ejercicios e iniciativas como las del ICAIC en Cuba en este campo de la cinematografía.

El peso de lo escriturario desarrollará un legado que perdurará en el tiempo, de esta manera la violencia de la escritura queda denotada en el papel que esta juega en la conformación de América Latina, en la legitimación de un orden que por la vía de la violencia simbólica impondrá su sello indeleble, la ejecución de la ley, la vida cotidiana y todo está regulado por la escritura.

La importancia de Rama en la presente lectura va a ser el papel hegemónico de esos letrados en distintos momentos, coinciden algunos con la implementación del cine y el



audiovisual como forma de escamoteo a esa ciudad letrada que ahora se arroja a los brazos de la imagen.

Los momentos señalados por Rama confieren a las clases letradas un papel si se quiere de portador de nuevos códigos lingüísticos y extralingüísticos que obedecen a necesidades de cada momento, de igual manera se percata Rama que este momento de transición cultural, política y social están eminentemente cruzados por cambios significativos en la institucionalidad ya sea religiosa o gubernamental, momentos caracterizados por la ampliación del código hacia densas capas de la población.

Cuadra (2003), ubica en la región un momento trascendente refiriendo el tema.

En América Latina, el siglo XX inició un lento desarrollo de los soportes tecnológicos que prefiguraban esta mutación cultural, pues si bien la ciudad letrada encontró en las burocracias estatales, los partidos políticos y la gran prensa, su hábitat natural; no es menos cierto que, paralelamente, comenzó la expansión de la radiotelefonía y el cine, como formas de secularización de modelos culturales diversos, enraizados esta vez en el dominio de la parole, del habla cotidiana. Este hecho posee, a nuestro entender, la mayor trascendencia, pues supone un cambio en el eje de la cultura que se desplaza desde la escritura como límite social y lingüístico hacia el habla. Lentamente, nuestro universo simbólico comienza a alejarse de los códigos normativos y rígidos de la cultura ilustrada hacia los códigos más flexibles de una cultura de masas. Este proceso tuvo su correlato sociopolítico en los esfuerzos progresistas o filantrópicos por alfabetizar a la población y en las nuevas competencias que ésta fue adquiriendo para aprehender los nuevos códigos como el cine (p.98).

No debe sorprendernos, entonces, que la publicidad sea una de las actividades de mayor presupuesto e importancia en la agenda de los Estados, las empresas y los partidos políticos; tampoco debe asombrarnos que sea la publicidad la que atrae a jóvenes

talentos cinematográficos o a personajes del día. Dice Cuadra (2003) que, “si la ciudad letrada se expresó a través de la escritura, en la prensa y en los partidos políticos; la ciudad virtual habla el lenguaje audiovisual de la publicidad, el nuevo modo de diseñar modelos culturales, la nueva modalidad del discurso político en la era postmoderna”. (p.101).

El análisis de Cuadra evidencia otro cambio en el sistema de signos y en el soporte, recordemos que la aparición del internet en el último periodo ha configurado nuevas maneras de habitar e inciden en el desarrollo de lo que se llama ciudadanía, las nuevas formas narrativas y tiempos de narración serán importantes en conformar comunidades que tienden a ser muy especializadas en el ejercicio de intercambio de información.

Volvamos con Rama (1998)

La construcción de la literatura, como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación, habría de permitir la incorporación de múltiples materiales ajenos al circuito anterior de las bellas letras que emanaban de las elites cultas, pero implicaba así mismo una previa homogenización e higienización del campo, el cual solo podría realizar a escritura. La constitución de las literaturas nacionales que se cumple a fines del XIX es un triunfo de la ciudad letrada la cual por primera vez en su larga historia, comienza a dominar su contorno. Absorbe múltiples aportes rurales, insertándolos en su proyecto y articulándolos con otros para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece admirativamente sus valores (p.74)

Es importante el papel de la literatura como motor de formación de una comunidad nacional, en el sentido de que la literatura abre el espectro del mundo de las palabras hacia los sectores que van a componer esas representaciones o retratos que aún costumbristas permiten incorporar al relato sectores antes no tomados en cuenta por las bellas letras.

Rama resalta el hecho de que las literaturas se empiezan leer como nacionales es decir propias de cada comunidad a partir de elementos que identifican la comunidad rural y que poco a poco van siendo incorporados y representados en estas escrituras, hay una apropiación del otro por la vía escrituraria, en este punto estaríamos reafirmando la tesis de Michel de Certeau frente al papel violento e invisibilizador del sujeto a partir de este ejercicio.

Rama (1998) también nos indica que este papel transformador y convergente en la integración nacional no fue exclusivo de la literatura, en este proceso también participaron otras artes.

Desde 1890 en adelante el teatro se orienta, en la mayoría de las capitales por esta línea popular y vulgar, antes de que hacia 1920 sea devorado por el cinematógrafo que continuó (y extranjerizó) estas formas expresivas que estaban lejos de la incapacidad para la invención artística original que les dictaminaron los cultos: los conservadores como los progresistas. Su ascenso es exactamente paralelo de, y frecuentemente combinado con, la mezzomusica. Partiendo de materiales populares, muchos de origen rural a los que se estiliza y culturiza, por decirlo así, un nutrido grupo de compositores dotan a los salones mundanos de músicas bailables para las que improvisados poetas escriben poesías, algunas memorables, acordes al imaginario de la pequeña burguesía ascendente. Impetuosamente como ella ascienden los jarabes, corridos, joropos, danzones, habaneras, boleros, guarachas, sambas, batucadas, guaguancós, plenas, golpes, merengues, cumbias, tangos, choros etc. (p.117)

La anterior cita de Rama se despacha muy a la ligera con los procesos que involucra el cinematógrafo en América Latina, el cinematógrafo extranjeriza y continua estas formas expresivas, estas formas van a encontrar en la mixtura, en sus puestas en escena, nuevas maneras de representar al latinoamericano, en este sentido el cinematógrafo funge como elemento modernizador de América latina al traer los imaginarios de otros

personajes que moldean las primeras películas. Echando mano de estilos foráneos recrean la literatura romántica nacional de algunos países es el caso de Colombia.

En la década de los 60 la apuesta será por el Nuevo Cine Latinoamericano, donde la identidad supra nacional daría paso a las transformaciones del continente, el cine va creando un imaginario político social de cara a las necesidades planteadas por los realizadores, la necesidad de transmitir el nuevo código genera respuestas inmediatas en el continente, escuelas, manifiestos, películas obras que van a marcar el derrotero de la identidad latinoamericana, siempre bajo el estandarte de esa ciudad letrada.

Recordemos que uno de los institutos más importantes en la escena cinematográfica va ser el ICAIC, cuyos miembros fundadores entre ellos Gabriel García Márquez van a pertenecer a la ciudad letrada.

De igual manera, se tienen grandes aportes cinematográficos y obras que desde América latina se les dio carácter de universal como la famosa *Tire Die* (1960), expresión frecuente de los niños mendigos de las vías ferroviarias en Santa Fe Argentina van a referenciar ese carácter popular de la urbe latinoamericana en el que aún se evidencian los vestigios de la sociedad rural, sociedad que a lo largo del continente será el sector más empobrecido y más golpeado por los conflictos sociales y armados de la región.

Entonces esta forma cinematográfica también transa con estas expresiones de origen popular, las presenta y representa, no puede determinarse que por ser el documental el género predilecto de esta época se presenta la realidad latinoamericana tal como es.

Cuando Paranagua (2003) reconoce en las revoluciones de Cuba y Bolivia nuevas plataformas culturales para el audiovisual, se remite a la Revolución Mexicana, el cine fue muy importante para consolidar este tipo de discursos, Rama conecta el acontecimiento de la Revolución Mexicana como el laboratorio de ensayo que propicia el molde para otros eventos similares en el continente.

En cuanto al cine nacional será durante la revolución en marcha que se extiende el código a amplios sectores campesinos en Colombia, el ministerio abre su dirección de cinematografía itinerante, similar manera tiene el desarrollo del cine pedagógico con otros proyectos políticos.

Es importante reseñar que la conformaciones de binarismos de clases en India constituye procesos diferentes a los sucedidos en América Latina, dado que un argumento muy fuerte es que América Latina política y territorialmente deja de ser colonia en el siglo XIX, mientras la india solo vera a luz su independencia en el siglo XX.

La aparición de binarismos de clase anteceden la conformación de repúblicas independientes en América latina, en este sentido es relevante el papel de la conformación de una ciudad letrada que en adelante fungirá como constitutiva de unos poderes cuya representación pasa por lo simbólico pero que no reside solo en la amalgama de significantes, puesto que las ciudades eran planeadas e imaginadas, eran ideales que iban tomando forma.

A la par de estos procesos se iban generando sectores sociales y actores importantes que definían el rumbo de la ciudad Rama (1998) nos dice que:

Aunque asiladas dentro de la inmensidad espacial y cultural, ajena y hostil, a las ciudades competía dominar y civilizar su contorno, lo que se llamó primero evangelizar y después educar. Aunque el primer verbo fue conjugado por el espíritu religioso y segundo por el laico y agnóstico, se trataba del mismo esfuerzo de transculturación a partir de la lección europea, posteriormente la ciudad va a conformarse y protegerse por un sector especial que ve en el alfabeto, en las letras la posibilidad de hacer efectiva este proceso de transculturación, por lo demás violento y segregador, para esto es imprescindible un cierto distanciamiento social que estará marcado por las letras (p27).

Prosigue Rama (1998):

Fue evidente que la ciudad letrada remedó la majestad del poder, aunque también puede decirse que este rigió las operaciones letradas inspirando sus principios de concentración, elitismo, jerarquización. Por encima de todo, inspiró la distancia respecto al común de la sociedad. Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la ciudad letrada una ciudad escrituraria, reservada a una estricta minoría. (p43)

Luego de que Rama establece los nodos y momentos de transición entre las distintas ciudades, es decir la ciudad ordenada, la ciudad letrada, la ciudad escrituraria, la ciudad modernizada, la ciudad politizada y la ciudad revolucionada, a cada una corresponde un determinado nivel de construcción de un código propio y de un agente para ese código.

En distintos momentos de la historia del continente se van a retomar estos procesos anteriormente descritos en las que la ciudad muta, el denominador común es una elite ilustrada con visos aristocráticos, segregadora y dominante, este proceso que va a perdurar hasta nuestros días, reconoce ciertos momentos de apertura de los límites de la ciudad letrada, que incorpora elementos populares para garantizar dominio, perdurar y mantener el control.

Sin embargo es necesario precisar que con la puesta en marcha de procesos de virtualización en estas sociedades, se ha realizado una apertura a nuevas formas narrativas que incorporan desde apuestas políticas alternativas hasta cultos populares no hegemónicos.

Todos conducen de una u otra manera a desvirtuar la ciudad letrada, la pretensión de ser la cultura letrada la única en capacidad de reorganizar los destinos de la región están siendo seriamente cuestionados desde la cultura visual que ha reconfigurado los roles nacionales hasta llevarlos a una dinámica transnacional que se puede rastrear en el cine y las diásporas que lo realizan en el mundo.

Ahora estas transacciones, intercambios e interposiciones del discurso serán

eminentemente problemáticas, es decir algunas lenguas son de absoluta reserva para espacios más confinados y otras si hacen su aparición en público, esta escisión configura el papel que se reservaba a cada lengua y la ubicaba espacialmente dentro de la ciudad.

Al respecto Rama (1998) argumenta:

En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana, procedente de la península....ya que solo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispanos y lusohablantes en su vida privada y sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que solo sabemos gracias a las diatribas de los letrados (p.45)

Este dilema que se plantea en la conformación de la ciudad latinoamericana es la dicotomía del tema de la representación del subalterno que esboza Gayatri Spivack, pese a que el subalterno abogue por hablar con voz propia, los mecanismos y métodos para afrontar la violencia epistemológica a la que es sometido incurre en el mismo problema.

Al intentar realizar esta operación de desmembramiento propia de la academia y los letrados, Rama recuerda que la única manera de acceder al código oral, a ese vulgo y conocer esos estilos y modos propios de la época es a través de la escritura del intelectual que se interesó en criticar estas maneras que hoy por hoy hacen presencia y han resistido los embates del tiempo y el poder.

Esta referencia alude a ese carácter antagónico en la periferia entre el acceso a la ciudadanía marcado por el acceso al código lingüístico o la lengua del colonizador y vivir una ciudadanía plena, y por otro lado reseña la imposibilidad o distanciamiento en la representación del subalterno por parte de la academia.

Al respecto es importante el trabajo de Rama, sin embargo es ineludible el hecho de que la ciudad letrada ha sido superada por el cambio tecnológico y cuestiona ese carácter, al respecto Beverley (2004) nos dice lo siguiente:

La ciudad letrada fue concebida como una genealogía foucaultina de la institución literaria en la sociedad latinoamericana, una genealogía que intentaba desafiar el prevaleciente historicismo de los estudios literarios latinoamericanos (sin lograr romper totalmente con ese historicismo). Lo que esta genealogía nos mostró fue que si es que la literatura —no sólo los textos coloniales o los oligárquicos “romances nacionales” que Doris Sommer estudió en *Foundational Fictions*, sino incluso el “boom” de la novela de los 80 y la literatura vanguardista de izquierda que Marc Zimmerman y yo trabajamos en *Literature and Politics*— estaba funcionalmente implicada en la formación de las élites tanto coloniales como postcoloniales en América Latina, entonces nuestra reivindicación de que la literatura era un lugar donde las voces populares podrían encontrar mayor y mejor expresión, que era un vehículo para la democratización cultural, fue puesta en cuestión.(p.8)

De esta manera, y teniendo en cuenta lo anterior, el carácter letrado de las academias condujo inevitablemente a realizar análisis discursivos, análisis narratológicos y literarios, sin embargo es el carácter oral en América latina y gran parte de la periferia el que opera en la conformación de una comunidad imaginada, no quiere decir que uno excluya al otro, es precisamente esa la disputa hegemónica de los sistemas de signos y representación, de allí que sea menester revisar lenguajes como el audiovisual que plantean una nueva ciudadanía a partir de la imagen.

Pero como advierte Cuadra (2003):

Si bien, la ciudad letrada ha sobrevivido durante casi todo el siglo XX, sea a través de la prensa periódica, de los partidos políticos o como burócratas



y funcionarios asociados al Estado; diseñando y administrando nuestro modelo cultural; en la actualidad, su supervivencia está en riesgo. En efecto, los patrones culturales latinoamericanos anclados en la lengua, están siendo transformados aceleradamente por un creciente impacto de medios que privilegian la palabra y la imagen: nace un nuevo diseño cultural, la ciudad virtual (p.97).

El desplazamiento hacia los temas de la representación los señala Spivak,(2007) al entablar el diálogo con el grupo rescata la propuesta metodológica deconstruccionista de la historia y la ruta de análisis y teorización del grupo se establece a partir de dos aspectos:

Cuando El/los momento(s) de cambio(s) sean pluralizados y tramados como confrontaciones, antes que como transición(de esta manera serian percibidos en relación a las historias de la dominación y explotación, en lugar de ser inscritas en la gran narrativa de los modos de producción, y en segundo lugar que tales cambios estén señalados o marcados por un cambio funcional en el sistema de signos y agrega que un cambio funcional en el sistema de signos es un hecho violento, aun cuando sea percibido como gradual, fracasado o , incluso como en retroceso, el cambio mismo solo puede ser puesto en marcha por la fuerza de una crisis”. (p.291).

Por supuesto esta crisis, en nuestro caso refiriéndonos a América Latina, está marcada por el tránsito de esa ciudad letrada a la ciudad virtual, por la incapacidad de la histórica representación de los sectores dominantes de incluir en un relato más global el tema de la nación, la nación ha sido y sigue siendo en la mayoría de los casos la hegemónica visión de sectores retardatarios, que incorporando elementos simbólicos de los sectores subalternos,n extiende la malla de significantes hacia un interés demostrativo de su poder. Pero también al interior de estos sectores subalternos ha existido una incapacidad para reinterpretarse con contadas excepciones.

Sin embargo, esta propuesta evidencia a través del análisis el tema de la nación dado

que como demuestra el cine nuestras narrativas han sido supranacionales en distintos periodos de nuestra historia, la narrativa identitaria recorre América Latina y abre el espectro de la representación, de allí que las puestas en escena del cine latinoamericano sean interrogadas a la luz de estos preceptos.

Lentamente, nuestro universo simbólico comienza a alejarse de los códigos normativos y rígidos de la cultura ilustrada hacia los códigos más flexibles de una cultura de masas. Este proceso tuvo su correlato sociopolítico en los esfuerzos progresistas o filantrópicos por alfabetizar a la población y en las nuevas competencias que ésta fue adquiriendo para aprehender los nuevos códigos como el cine (Cuadra, 2003).

Pero aquí no para todo, dado que un dispositivo como el cine solo encontrará tal proceso de flexibilización con la masificación de aparatos fílmicos que el mismo mercado puso a disposición del usuario o consumidor, he aquí una transformación, con la llegada de las cámaras más portátiles es inminente que el consumidor de imagen sea un productor de ella, no significa esto una apología liberadora del mercado, pero debe reconocerse que es un primer momento para dar juego a otras propuestas emergentes.

Igualmente debe reconocerse que el capitalismo tardío es hábil y da continuidad a un sector cuya propiedad sobre los medios de producción físicos va alternar con la apropiación de los medios de producción simbólicos entiéndase industrias culturales en las que está inmerso el cine.

En esta dirección propongo para revisar los temas del cambio de signo en la representación cinematográfica, lo que el profesor Luis Dunno Godberg (2011) ha denominado régimen escópico nacionalista, “a un proyecto patriarcal y criollo. Cooptación (de un cuerpo nacional feminizado y racializado) y resistencia (desde un nacionalismo mestizo) se articulan así en distintos niveles dentro de un mismo texto fílmico” (p.50)

De esta manera la conformación de la nación en América latina hoy en día pasa por

revisar todos estos documentos, ya no con el rasero erudito de la mirada letrada, esta vez en la representación en imágenes. Si bien la propuesta del profesor Godberg retoma unos periodos específicos de la conformación de la nación, tan bien veo apropiado retomar la propuesta de sociología de la Imagen de la profesora Silvia Rivera Cusicanqui (2010) nos dice que.

Las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial. (p.5).

El análisis del cambio de signos lo encontramos en Spivack y sus desarrollos en la categoría subalterno, de allí mismo que se pretenda contraponer estas aproximaciones desde diversos autores del mismo grupo de investigación, he allí la riqueza de las distintas rutas, sin eclecticismos pero dejando entrever que cada uno apuntaba a un interés y deseo por fenómenos puntuales en su disciplina, quizás el valor y riqueza de estos investigadores son sus divergentes lugares de enunciación que emborronan los límites de sus disciplinas.

Aparte de la referencia posestructuralista de Spivak (2007), es interesante ver como a partir de este giro al interior de una metanarrativa como la marxiana se pasa a un giro epistémico sin precedente, de esta manera la propuesta deconstructivista ganaría mayor peso en la academia norteamericana y otras diásporas.

Para (Gonzalo, 2011) La deconstrucción se define como:

Una estrategia de lectura que no disecciona el texto de origen, no trata de degradar, por medio del comentario, sus efectos estéticos, sus relaciones estructurales, estrategias de cohesión, coherencia y demás, sino que

rompe con la relación entre la obra y el comentario, ocupa el hueco destinado a la exégesis, irrumpe en escena como un juego de simulación, poniéndose en lugar del texto interpretativo, el cual no ha llegado a suceder jamás. Es decir, la deconstrucción, frente a lo que se ha intentado ver, no deconstruye el texto junto al que aparece (la obra en sí), sino que ataja la aparición del comentario y, antes de que este ponga en juego sus estructuras aporéticas, los desafíos impostados de la razón y sus articulaciones de poder, construye en su lugar un texto en que las prácticas logocéntricas, de la lógica y la metafísica occidental, no utilizan su poder para apropiarse del texto. p (70)

La anterior cita nos conecta de nuevo con la ruta de la categoría retomando el sujeto como objeto de análisis. Para Spivack (2007): “La accesibilidad definitiva de la conciencia del subalterno queda también en entre dicho cuando se la localiza como diferencia y no como identidad: “los términos “pueblo” y “clases subalternas” han sido utilizados como sinónimos a lo largo de esta nota. Los grupos y elementos sociales incluidos en esta categoría representan la diferencia demográfica entre la población india total y todos aquellos que hemos descrito como elite. (p.302)

Luego Spivack (2007) nos explica el efecto –sujeto de la subalternidad, dice:

El efecto sujeto puede ser brevemente esbozado como sigue; aquello que parece obrar como sujeto puede ser parte de una inmensa red discontinua (texto en sentido general) de hebras que pueden llamarse política, ideología, economía, historia, sexualidad, lenguaje etc. (si se aísla cada una de estas hebras, definidos a través de determinaciones heterogéneas- que a su vez dependen de una mirada de circunstancias- producen el efecto de un sujeto actuante. (p.303)

Es evidente en esta cita el carácter decostructivista de Spivack para analizar la categoría subalterno.

(Das, 2007) resalta la importancia de *subaltern studies* por constituirse en una invitación a repensar la relación entre historia desde un punto de vista que desplaza, de la posición central al antropólogo e historiador europeo como sujeto de un discurso cuyo objeto es la sociedad India” (p.327).

Para Das este lugar de enunciación de la antropología europea inscribe al otro como salvaje y destila su crítica a través de los postulados del estructuralismo en cabeza de Strauss. La cita de Das también reafirma la lectura de los textos visuales que aquí en este trabajo se han propuesto y su orientación colonial.

Prakash, (2007) Ubica de manera más precisa el contexto y surgimiento de *subaltern studies* y de la propuesta del grupo:

La difusión de los estudios de la subalternidad, que comenzó en 1982 como intervención en la historiografía surasiática y se desarrolló posteriormente como vigorosa crítica poscolonial, debe ser ubicada en este proceso complejo y forzado (catacrestico) de reelaboración del conocimiento. El reto que presenta al conocimiento histórico existente se ha sentido no solo en los estudios de Asia del sur sino también en la historiografía de otras regiones y en disciplinas distintas a la historia. El término subalterno aparece ahora con creciente frecuencia, en investigaciones sobre África, América latina y Europa y los análisis de la subalternidad se han convertido en el que se pueden encontrar la erudición crítica en historia, literatura y antropología. (p.347)

En cuanto a América latina Florencia Mallon ubica la ruta de análisis de los estudios de la subalternidad en el continente, nos dice Mallon:

La propuesta para América Latina de estudios de la subalternidad estuvo marcada por un interés creciente en los estudios culturales, los estudios de la comunicación, los efectos de la globalización, en este sentido el espectro de análisis fue más amplio, o pretendió

serlo, puesto que no solo se limitó a su análisis en la conformación de las naciones latinoamericanas, sino el carácter poscolonial del surgimiento de tales naciones.

En palabras de Mallon, el proyecto de investigación fue concebido “como una intervención en las relaciones que producen dominación y subordinación, no sólo en el pasado, sino también en el presente. Este énfasis sobre el presente nos distinguió, de alguna manera, de la agenda historiográfica del grupo sudasiático y de los historiadores latinoamericanos que estaban trabajando con cuestiones de subalternismo. (Mallon 2010).

El problema de la nación al igual que en los historiadores del sudeste asiático pasara a ocupar sus preocupaciones, nos dice Mallon (2010).

“No se trata, solamente, de que no podamos operar más dentro del prototipo de la nacionalidad; el concepto de nación, en sí mismo, está referido al protagonismo de las élites criollas preocupadas con dominar y/o administrar otros grupos y clases sociales en sus propias sociedades, y ha oscurecido, desde el comienzo, la presencia de sujetos sociales subalternos en la historia de América Latina” (p167)

Al respecto la agenda estaba definida tanto por el contexto político, como económico prosigue Mallon (2010) y afirma:

“Compartíamos con los miembros del Grupo sudasiático un interés en la crítica de la representación desarrollada por el post-estructuralismo. En su mayoría ellos fueron historiadores o científicos sociales que comenzaron a leer a Roland Barthes, Michel Foucault y otros, para tratar problemas con los que se habían cruzado en la historia del subcontinente Indio. La historiografía, en sus variantes colonial y nacionalista (incluyendo la marxista), había estado estructurada por un modelo teleológico y estatista de modernización política y económica –lo que en América Latina es conocido como el paradigma desarrollista; cuando ese modelo comenzó a producir efectos perversos, ellos tenían que encontrar una forma diferente”.(p.169)

Esta última referencia denota las particularidades de cada región, entre tanto los estudios culturales y el giro ontológico tuvieron bastante recepción en la academia de América Latina, que se debatía entre los temas álgidos de la lucha armada apoyada en algunos países por la izquierda alineada con Moscú y los grupos emergentes de la sociedad civil, lo que tensiona la propuesta o ruta de análisis.

Volvamos con los historiadores del *subaltern studies*, Prosigue Prakash (2007):

Los estudios de la subalternidad se lanzan a esta contienda historiográfica en torno a la representación de la cultura y la política del pueblo. Al cuestionar las interpretaciones colonialistas, nacionalistas y marxistas por expropiar a la gente común de su iniciativa histórica (agency), estaban anunciando un nuevo enfoque, que permitiría restaurar la historia de los subordinados. El grupo de estudios de la subalternidad se inició como colectivo editorial compuesto por seis estudiosos de Asia del sur, disperso entre Inglaterra, la India y Australia. Su inspirador fue Ranij Guha, distinguido historiador, cuyo más notable trabajo era hasta entonces *a rule of propriety for Bengal*. (p.348).

Para Pakrash es evidente que se trata de un problema de agencia puesto que con el acto de emprender la edición de estos artículos se ponía de relieve la cara oculta de un proceso como la modernidad.

Para Guha, el término subalterno recogido de los trabajos de Antonio Gramsci, se refiere a una subordinación en términos de clase, casta, género, raza, lengua y cultura. Y se utiliza para poner en relieve la centralidad de la relación dominantes /dominados en la historia.

Guha (2007) sugiere que, aunque los estudios de la subalternidad no ignoran lo dominante, por el hecho de que los subalternos están siempre sujetos a su actividad, su objetivo es en realidad rectificar la inclinación elitista, característica de gran parte de la

investigación y el trabajo.

Este acto de rectificación brota de la convicción de que las elites habían ejercido sobre los subalternos dominación, pero no hegemonía, en los términos de Gramsci.

Es importante lo que apunta Gyan Prakash(2007) sobre la categoría:

Mientras que el énfasis en la subordinación ha seguido siendo central para *subaltern studies*, su concepción de la subalternidad ha experimentado desplazamientos e interpretaciones diversas. No es de extrañar por ello que las contribuciones individuales a los distintos volúmenes, hayan también seguido orientaciones divergentes. Se hace evidente un cambio en los intereses, énfasis y bases teóricas a lo largo de los ocho volúmenes de ensayos producidos hasta ahora y también entre las diversas monografías hechas por estudiosos individuales de la subalternidad. Aun así lo que ha permanecido invariable ha sido el esfuerzo por repensar la historia desde la perspectiva de los subalternos. (p.349).

La categoría se presenta en dos acepciones la del subalterno como sujeto discursivo y la de este como agente. En esta dirección Prakash (2007) apunta el recorrido de la categoría al interior del grupo y sus múltiples movimientos, dice.

El deseo de recuperar la autonomía de los subalternos se frustró reiteradas veces porque la subalternidad por definición, es la imposibilidad de autonomía: las rebeliones subalternas solo nos brindan efímeros momentos de desafío... Para complicar aún más este afán de recuperar al sujeto, a diferencia de la historia social británica y estadounidense, el grupo de estudios de la subalternidad se apoyó en la corriente anti-humanista del estructuralismo y el posestructuralismo. Particularmente la hábil lectura que hizo Ranajit Guha de los registros coloniales, se apoyó explícitamente en



Ferdinand de Saussure, Claude Lévy Strauss, Roman Jakobson, Roland Barthes y Michel Foucault.(p.353).

Retornando hacia las tipologías que describen la categoría tenemos lo que dice Prakash (2007).

Por supuesto desde los inicios del grupo estuvo presente la tensión entre recuperar lo subalterno como sujeto fuera de discurso de la elite y analizar la subalternidad como efecto de los sistemas discursivos, y esta tensión continua caracterizando las investigaciones actuales de subaltern studies como lo señala Florencia Mallón. Sin embargo en los volúmenes más recientes se presta mayor atención al análisis de la emergencia de la subalternidad como un efecto discursivo, aunque no se abandona la noción de subalterno como sujeto o agente. Esta perspectiva amplificada desde subaltern studies III identifica la subalternidad como una posición de crítica, como una recalcitrante diferencia que surge no fuera sino dentro del discurso de la elite para ejercer presión sobre las fuerzas y formas que la subordinan.(p.354).

Es importante reconocer que las críticas del grupo hacia Occidente no se limitan a señalar la trayectoria colonial de explotación y enriquecimiento; se extienden así mismo al conocimiento disciplinario, y sobre todo a los procedimientos que autoriza la disciplina de la historia. Y agrega Prakash (2007) posteriormente; “la dominación de Europa como historia no solamente subalterniza las sociedades no occidentales sino que sirve también a los propósitos de los estados naciones.”(p.360).

Aunque subaltern studies se ha alejado de su objetivo inicial de recuperar la autonomía subalterna, la subalternidad ha surgido como una posición desde la cual se hace posible repensar la disciplina de la historia.

Pero esta reconsideración no conduce a un rechazo ni de la disciplina ni de sus procedimientos de investigación, sino todo lo contrario. Y comenta Prakash “Si la influencia del marxismo gramsciano es palpable en el concepto de lo subalterno y en el

abordaje de temas como la hegemonía y la dominación, a su vez se somete el marxismo a la crítica posestructuralista del humanismo europeo.”(p.367).

Y por último añade.

como crítica poscolonial, resulta claro que los estudios de la subalternidad extraen su fuerza de una combinación característica entre marxismo y posestructuralismo, Gramsci y Foucault, la India y el Occidente moderno, la investigación de archivo y la crítica de textos. A medida que el proyecto se traduce a otras regiones y disciplinas, tendrá que reconocerse las historias discrepantes del colonialismo, el capitalismo y la subalternidad en las diferentes regiones.(p.368).

Con las anteriores lecturas de la subalternidad trabaja esta propuesta, se pone en marcha en una revisión del archivo audiovisual, entiéndase cine canónico y mainstream, y la crítica, reinterpretación, revisión de textos visuales, proporcionando herramientas para la reescritura de la historia del cine desde los márgenes.

Las consideraciones al respecto de Florencia Mallon pueden resultar apropiadas dado que en todo su proyecto político, editorial el *subaltern studies* se presenta como un bloque histórico. Dice Mallon (2010), que el grupo de estudios subalternos también deja abierta la posibilidad de la reconstrucción futura de un orden político poscolonial emancipador y hegemónico: si se comprenden mejor las tradiciones y prácticas subalternas, pueden servir todavía de base para construir comunidades políticas alternativas que liberaran de verdad al “pueblo”.

Luego el análisis de Mallon (2010) alude a la condición gramsciana de intelectuales orgánicos del grupo y continúa analizando lo que nos interesa en este apartado, el tránsito de las categorías, nos dice:

A mi entender, aquí nos topamos con el más grave problema relativo al tipo de préstamo conceptual y metodológico que trae consigo la aplicación de los estudios subalternos a otras partes del mundo. En el proceso del diálogo mismo, una o más partes pueden opacarse, simplificarse y tergiversarse. Si esto ocurre los matices, las tensiones internas y las contradicciones en síntesis, la sustancia misma de la que se compone la discusión académica útil, son echadas a un lado, en un intento de definir la manera correcta por excelencia. Habiéndose logrado esto, ya no resulta necesario comprender lo que ha venido antes puesto que se ha vuelto completamente irrelevante. (p.166).

Con tal de superar tales fricciones y tensiones que se han develado al interior del grupo y las categorías mismas de análisis, Mallon (2010) adhiere a la propuesta de *subaltern studies* y nos dice:

Una alternativa practicada por la mayoría de estudios subalternos latinoamericanos y unos cuantos de los estudios subalternos indios, consiste en leer los documentos existentes a “contrapelo”. Esta técnica puede brindar interpretaciones alternativas útiles y fascinantes de los proyectos de elite, trozos incitadores de evidencia acerca de la presencia subversiva de voces subalternas, lecturas nuevas y más sensibles a las jerarquías de género de textos clásicos o visiones de las identidades de oposición elaboradas por intelectuales “periféricos o de minorías”. Algunos antropólogos latinoamericanistas, también inspirados por dicho método, se han alejado del trabajo de campo, aproximándose al análisis de relatos de viaje, fotografías y las prácticas y los escritos de otros antropólogos. (p.173)

Es imprescindible un análisis metodológico, dado que el préstamo conceptual es evidente desde los inicios del *Subaltern Studies*, la categoría nace en un periodo transitorio, no por esto es indeterminada, sin embargo priman los paradigmas y análisis posestructuralistas con lo que se tensiona más la metodología y los resultados

esperados.

Por ejemplo resulta traumático juntar en el análisis los postulados Foucaultianos y gramscianos puesto que entran en contradicción constantemente cuando a la esfera del poder se refieren, es importante resaltar las inherentes contradicciones que suscitan tratar de solventar la contradicción teórica y metodológica entre la política económica gramsciana y los regímenes foucaultianos de poder, como señala Mallon (2010), esta dicotomía puede volver prácticamente imposible el análisis y la investigación, pero advierte que tales contradicciones son inherentes al proceso mismo de investigación, hacen parte del oficio y además son constitutivos de un desafío en el campo de las humanidades.

Es en este terreno que Mallon (2010) toma distancia para referirse a la corriente más fuerte y es la de Derrida, los estudios deconstruccionistas apelados por Spivak y otros estudiosos. Tanto en la India como en Latinoamérica se han retomado las lecturas del filósofo francés con lo que la referencia discursiva toma mucha mayor fuerza, así el desplazamiento de la categoría sufre una tensión mayor, al moverse en las arenas discursivas amplía el espectro de posibilidades, sin embargo los riesgos han sido evidentes, muchos trabajos abandonan el espesor político y económico lo que Mallon refiriéndose a Pakrash replica “convirtiendo la categoría social en un efecto discurso”.

Hemos visto como la categoría que nace propiamente en un espacio de confinamiento, la cárcel y todo lo que ello implicó para Gramsci, los embates propios del fascismo, el encuentro con la multiplicidad que acarrea un lugar de reclusión, le permitió hablar en términos de subalternidad.

De lo anterior se desprende, que sea esta multiplicidad la que encontramos en el *subaltern studies* de la India, quienes se interesan por un rescate histórico en clave de la nación o del fracaso de la misma, luego los estudios de la subalternidad entran en la academia inglesa y por último están las diásporas latinas y norteamericanas que sostienen discusiones álgidas sobre cómo se conforman las naciones latinoamericanas,

si son procesos acabados o por el contrario están aún en construcción, qué sectores sociales y políticos incurren en estos procesos y cuáles son las narrativas desde los distintos lenguajes que catalizan la propuesta.

## 12. LA SUBALTERNIDAD EN LA PANTALLA

Dando continuidad al desarrollo de estas categoría, el subalterno se ha retomado en las discusiones cinematográficas, dado su carácter textual, discursivo y representativo, cabe mencionar la importancia y el apoyo que han brindado los estudios culturales y los estudios de recepción en el último periodo.

Correa (2007) retoma a Casetti quien señala que las teorías cinematográficas después del 45 son las teorías ontológicas, las teorías metodológicas y las especializadas, esta triada constituye un notorio reservorio de hipótesis y teorías que confluyen hacia la investigación y toman como objeto de estudio a una forma artística como el cine, las primeras de gran peso esencialista convocan a rededor de preguntas que giran alrededor de esencias.

Uno de los casos más notorios es el de Bazin (1990) y su pregunta qué es el cine, recordemos que para Bazin existen dos antecedentes uno próximo (el técnico) y otro remoto (el mito de la caverna) tales momentos nos son prefigurativos de la forma cine, sino constitutivos, así el peso esencialista de la cuestión toma forma.

Aunque este tipo de estudio busca erigir y propiciarse un lugar de análisis propio, proyecta algo problemático y es su concepción totalizante de la realidad, así a la pregunta qué es el cine se añade qué es lo real, no en vano Bazin insistirá en los procesos de la mimesis y la representación de esa gran realidad.

De lo anterior se desprende que las representaciones en las primeras vistas resulten determinadas por estos primero autores y otros tantos críticos como inalterables en la producción de sentido, que aluden a lo real, de una identidad ya sea nacional o de clase. Obras como las de Kracauer, (1985) en las que se explora el carácter nacionalista y fascista de la Alemania de entreguerras, es repensado a través del cine expresionista, con lo cual el cine no solo se eleva a la categoría de fuente para el análisis histórico sino

referente importante de la identidad de una cultura.

Con el análisis de estos seres Caligarescos y la procesión monstruosa se moldean el espíritu cómplice del nacional socialismo. Cabe resaltar que si bien es una obra importante en lo que al expresionismo se refiere, también genera interrogantes como el que la obra tenga un tinte sesgado al adjudicar a la cinematografía silente alemana el papel protofascista condescendiente con el tercer Reich.

Años más tarde con el surgimiento de los estudios culturales y estudios de recepción, ampliamente trabajados en Inglaterra, el giro culturalista y etnográfico propiciaron las condiciones para que se estudiaran las recepciones y su respectivas representaciones en la producción cultural ya sea televisiva o cinematográfica.

Con una amplia trayectoria en investigación y el trabajo de campo, los estudios de recepción sumados a una fuerte influencia posestructuralista han dado forma a los estudios de la representación de las clases subalternas, los discursos que los manifiestan, las caracterizaciones y sobre todo sus lugares de enunciación.

A este último también corresponde un claro surgimiento de respuestas políticas no centradas, como la emergencia de una periferia política y teóricamente en intercambio y la emergencia de nuevos paradigmas cinematográficos representados en los nuevos cines, sobre todo en América latina, África y en el último periodo Asia.

A lo anterior se suma el surgimiento de una diáspora intelectual en centros de producción de conocimiento, sobre todo norteamericano que se ha interesado en comprender los procesos de significación, representación en las periferias de donde provienen, tomando prestados las categorías en un principio de los estudios literarios.

Tales procesos están circunscritos en todo un marco geopolítico y geoestético de gran envergadura para la región, dado que los movimientos culturales y por ello entiéndase las agendas investigativas y académicas de los centro de producción no escapan a

determinadas lógicas y movimientos de carácter global que suponen hegemonías de carácter internacional, entendiendo que los flujos migratorios que dan origen a determinados intercambios simbólicos presuponen riesgos, amenazas para el statu quo, y de plano cuestionan ese carácter esencialista y nacional de la multiplicidad norteamericana en este caso.

Caracterizados como países receptores de tecnología desde sus existencia como repúblicas, el cine en América Latina es producto de la iniciativa empresarial francesa aunque no exclusiva, pues ya otras casas matrices como la Edison, Pathe y Gaumont posteriormente harían presencia con sus dispositivos técnicos, a ello se suman ciertas condiciones políticas de la región que dan al traste con la aparición del cinematógrafo cerrando el siglo XIX.

La cinematografía latinoamericana en sus inicios es operada por emisarios y pioneros extranjeros, con lo que se hace evidente los motivos económicos, sin embargo tales empresas están sustentadas en un espíritu aventurero y colonizador que ha caracterizado al europeo a lo largo de los siglos.

Para el caso del cine la excepción no ha sido remota, y en el caso de las cinematografías de la zona noroccidental de América Latina se comparten algunas rutas.

Las primeras vistas tomadas por Veyre el emisario de la casa Lumiere en gran parte del Caribe, empieza a concedernos la aparición de esos otros, así el carácter documental, los encuadres y las intenciones de los temas retratados denotan por un lado conocimiento del oficio y por otro un carácter de asombro frente al nuevo territorio y lo que él contiene.

Así, tenemos que la proximidad del documental como un referente histórico y más continuo hacen parte del análisis de una cinematografía en América latina como propone Paranagua (2003 ):



Los planos únicos, fijos, ya no se reducen al arte del encuadre, heredado de la fotografía (y a su vez de la pintura). No se trata todavía del arte de la instantánea, ese momento fugaz sorprendido por el ojo de la cámara. Como la novedad radica en el movimiento, existe invariablemente una búsqueda de la acción, la semilla de una narración. La acción está prevista, esperada, incluso provocada. *Baignade de chevaux* | Baño de caballos (Gabriel Veyre, catálogo Lumière núm. 357, México, 1896) y *Repas d'indiens* | Desayuno de indios (Gabriel Veyre, núm. 351, México, 1896) muestran el esfuerzo para desplegar el movimiento deseado frente al camarógrafo (en el segundo podemos percibir a un hombre vestido a la europea con un cinematógrafo entre las manos: ¿quizás Veyre o su socio Bernard?). La cinta conocida como *Troupeaux* (Gabriel Veyre, sin número, México, 1896) consigue estilizar la irrupción de los peones entre el ganado, gracias al contraste entre sus blusas blancas y el tono oscuro de las reses. (p.18)

Entonces resulta apropiado que la tensión por la representación de la realidad esta mediada por toda esa carga epistemológica occidental, la literatura caballeresca y romántica, la erotización del otro y del territorio la necesidad de poseer el cuerpo desconocido como ya se había planteado siglos atrás en la utopía de Thomas Moro.

Entonces continúa Paranagua (2003)

En el repérage, en la localización previa está ya en germen la encuesta documental. La elección de la acción significativa y del encuadre representa el esbozo de una planificación, *découpage*, escritura y puesta en escena. Como en el Génesis, en el barro de los orígenes no existe todavía una diferencia de género. Ficción y no-ficción son categorías surgidas a partir de una evolución y sobre todo de codificaciones ulteriores. Contrariamente a lo que sugiere la oposición Lumière-Méliés, demasiado reductora a fuerza de simplificación, ni siquiera el documental de los

primeros tiempos, del cine primitivo, se limita a un registro más o menos azaroso.(p.19).

Y nos dice luego Paranagua (2003) que

Basta recordar que los primeros «noticieros» incluyeron reconstrucciones o incluso puestas en escena previas a los acontecimientos, para asegurar su proyección simultánea en las pantallas. Al subvertir la actitud habitual de la historiografía, la propuesta de Jean-Claude Bernardet tenía el aspecto de una saludable provocación. El realizador Arthur Ornar denunciaba entonces una historia del cine monolítica, que margina al documental. (p.20).

Pero no solo noticieros, películas como el Drama del 15 de Octubre de Di Domenico Hermanos, en la que representaban la muerte del ex militar y general de la guerra de los mil días en Colombia Rafael Uribe Uribe, alternó imágenes documentales con representaciones teatrales filmadas, estas excepciones se han presentado en algunos momentos de la cinematografía colombiana como lo sugiere este ejemplo.

Pero este monolítico puede resultar siendo lo mismo en lo otro, es decir la opacidad. Después de los años 60 en América Latina empieza a enunciar sus narrativas históricas más importantes, dado que como lo argumenta el mismo Paranagua (2003), después de las revoluciones, mexicana y cubana la producción documental de noticieros que hagan frente y comenten los avances oficiales de estos procesos se hace evidente en la creación de sus escuelas de cine.

En Bolivia sucede lo mismo dando origen a movimientos culturales y de producción importantes en adelante, con lo que este paradigma toma mayor fuerza, luego el cine documental se desplaza hacia el centro de la contienda simbólica y funge como catalizador de una realidad susceptible de ser trasformada. De allí mismo que reclamen continuidad en un proceso histórico o reivindiquen esta historia.

Estos procesos rematan con el surgimiento de nuevos paradigmas como la dialéctica del espectador, el cine imperfecto, un tercer cine, y la estética del hambre todas propuestas construidas desde la periferia, privilegiando los conceptos marxistas de interpretación como en el caso de la dialéctica del espectador, además de los discursos anticolonialistas y de las teorías de la dependencia.

Todo lo anterior se junta y va preparando una arremetida sin precedentes sobre la cinematografía mundial, así América Latina constituye un movimiento importante que disputa la representación, cuyas premisas serán la denuncia social, la revolución política y cultural, y una estética propia.

Estos procesos descritos empiezan a interesar a críticos, teóricos y estudiosos de diferentes latitudes, sobresalen la primera generación norteamericana, Michael Chanan, Judith Butler, el francés George Sadoul, entre críticos y cineastas que visitaron el ICAIC en Cuba, por supuesto la revolución cubana había atraído muchos intelectuales y gente de la cultura para apreciar el nuevo acontecer mundial desde el Caribe.

Suarez (2008) Reseña los estudios de la academia norteamericana que se ha interesado por estos procesos. De igual manera cabe resaltar que esto estudiosos como Juliane Burton, Ana M López, que abordaron este cine en términos de un discurso de resistencia, donde la metáfora de la cámara como un fusil, fue explícitamente apropiada por un movimiento de cine guerrilla; “la cámara es una arma que dispara a 24 fotogramas por segundo; fue el famosos lema de Octavio Getino y Fernando Solanas (Gottberg, 2008, p.XXIII).

Como lo denomina (Felipe Gomez s.f) en términos generales, estas prácticas expresaban una reacción colectiva a los efectos del subdesarrollo, “una alianza dialéctica de militancia cultural y social... que representaba una alternativa frente a los proyectos modernizantes que realizaban los estados latinoamericanos” (a dialectical alliance of cultural and social militancy... (that represented an alternative to the modernization projects taken up by Latin American states (Pick, p.14).

Influido por los planteamientos y actitudes de Franz Fanon, especialmente por su discusión de las tres etapas en el desarrollo de la concientización ideológica, el movimiento del Nuevo Cine exhortaba a la fase combativa mediante la generación de “guerrillas cinematográficas”, constituidas sobre el hecho de que “la cámara se asemeja a un rifle como el expropiador incansable de ‘imágenes-armas’ y el proyector se asemeja a un arma capaz de disparar 24 balas por segundo” (the camera is likened to a rifle as the inexhaustible expropriator of images-weapons’ and the projector likened to a gun that can shoot twenty-four bullets a second)

De allí mismo se desprende la relación entre el cine latinoamericano y las vanguardias europeas, siguiendo esta ruta podemos deducir que la cinematografía soviética y su componente pedagógico es reapropiado, resignificado y es el catalizador de un movimiento cinematográfico de carácter transnacional, pues para nadie es un secreto que estos procesos estuvieron apoyados por cineastas de distintas procedencias que se fijaron en el continente latinoamericano y los nuevos paradigmas que allí surgían.

La retórica anticolonialista y antimperialista fueron los términos en que este cine se expresó. Es necesario tomar en cuenta el lenguaje con el que se pretendía generar un movimiento de carácter heterogéneo compuesto por sectores oficiales de Cuba, pero a su vez aglutinaba a cineasta independientes. Martha Rodríguez y Jorge Silva por ejemplo asumieron posturas muy afines sin embargo su tratamiento de corte más antropológico y etnográfico los ubicaba como aporte novedoso y significativo para el movimiento.

Pick (citado por Gomez S.F) dice que adoptar una retórica anti-imperialista, el movimiento puso en contacto a sectores prosocialistas y sectores antiburgueses de todo el continente, incluido, por supuesto, el contingente de funcionarios de la revolución cubana que participaba en representación del ICAIC.

Muchos cineastas adoptaron para autodefinirse y autocategorizarse términos como “tercer cine”, “cine imperfecto” y “estética del hambre” tomados de manifiestos escritos por Fernando Solanas y Octavio Getino, Julio García Espinosa, y Glauber Rocha

respectivamente.

Gómez (sf) reseña los principales postulados del encuentro en Mérida en el año 64 de los realizadores del Nuevo cine latinoamericano.

- 1) Contribuir al desarrollo y refuerzo de la cultura nacional y, al mismo tiempo, desafiar a la penetración de la ideología imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural.
- 2) Asumir una perspectiva continental frente a problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de una Gran Nación Latinoamericana;
- 3) Enfrentar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestra gente como medio para elevar la conciencia de las masas populares.

El carácter popular al que se refiere la cita tiene que ver con una comprensión asociada a la política más que al consumo de medios pues en estos tiempos a través de los paradigmas revolucionarios se advierte de la necesidad imperiosa de una transformación social, así es tenido en cuenta el receptor en la elaboración a través de un montaje imaginario.

Entonces tenemos un primer momento de las miradas al margen a las que se refiere el profesor Godberg y a su vez se gesta una narrativa desde el cine que propende por el latinoamericanismo, después del ensayo como género literario el nuevo cine latinoamericano juega el rol de un catalizador político y cultural exclusivo de lo que se denomina latinoamericanismo.

Como lo destaca Julianne Burton. (1990)

Frente a los intereses del Nuevo Cine Latinoamericano, el documental ofrecía una fuente de “contrainformación” para aquellos que no tuvieran acceso a las estructuras hegemónicas de las noticias y comunicaciones del mundo; un medio para reconstruir eventos históricos y desafiar

interpretaciones hegemónicas y a menudo elitistas del pasado; una manera de felicitar, preservar y utilizar el testimonio de individuos y grupos que no tendrían otra manera de registrar su experiencia; un instrumento para capturar la diferencia cultural y explorar la compleja relación de ser y otro al interior de, y también entre, sociedades; y, finalmente, un medio de consolidar identificaciones culturales, divisiones sociales, sistemas de creencias políticas y agendas ideológicas.(p.6)

De esta manera, se iba definiendo el rol de la academia o más que de la academia de los movimientos contraculturales que se gestaron al interior de las universidades en los 60 y 70s. (Pick citado por Gómez sf) Nos habla de un movimiento consolidado de contra-información veamos:

El surgimiento del documental social se dio en condiciones relacionadas con la actividad de pequeños grupos al interior de las universidades o de otras agencias educacionales que ofrecían nuevos espacios para la expresión artística. Estos grupos experimentaban con modos de producción y recepción alternativas a los modelos instituidos por los documentales tradicionales. Los nuevos trabajos documentales fueron aclamados por críticos europeos y norteamericanos, contribuyendo a la fundación de un nuevo canon cinematográfico latinoamericano. Hacia mediados de los 1960s algunos cineastas asociados al movimiento empezaron a mostrar su escepticismo frente a este espaldarazo de la crítica, intentando valorar sus obras según categorías y juicios que respondieran a las realidades latinoamericanas y no a criterios impuestos desde el exterior.(p.7)

Luis Ospina va a ser uno de ellos, formado en California pero guiado a través de sus inquietudes en su Cali natal da forma a todo un movimiento contestatario junto a sus amigos Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo, con este último realiza los primeros documentales muy en la línea de un cine guerrilla, con cámaras bolex y magnetófonos realizan *Oiga vea*(1971), un documental que gira alrededor de la premisa o pregunta ¿sabe usted que es el cine oficial?, en el contexto de los Juegos Panamericanos en Cali en el año 70, allí se yuxtapone la captura de sonido con la imagen

dando como resultado un interesante ejercicio experimental.

Después vendrán a implosionar el lenguaje audiovisual a través de *Agarrando pueblo* (1974) un documental que alterna puestas en escena con registros in situ, siempre cuestionando la recepción por parte de la crítica y el papel del cineasta frente a la representación del otro, así surge una mirada sobre la subalternidad que critica las miradas miserabilistas que demanda el público europeo. A su vez, estos cineastas gozaron de reconocimiento por parte de la crítica a la que pretendían emplazar.

Es evidente ese carácter pedagógico y generador de conciencia del documental, quizá la talanquera o el obstáculo más fuerte de este género fue la exhibición. A excepción de Cuba y Argentina estos trabajos no contaron con una amplia recepción, cuando no fue la censura, fue la incapacidad de ganar mayores públicos debido a que el cine no gozaba- en países como Colombia- de un interés pronunciado por parte de los gobiernos o entidades estatales.

Por ejemplo, son numerosas las obras del cine colombiano de esta época que aún no están al alcance debido a las estrategias de exhibición utilizadas por algunos realizadores, que se han inclinado por espacios más especializados como los festivales y también un fuerte hermetismo debido a las condiciones de seguridad y riesgo que ha suscitado sus discursos y apuestas narrativas .

La anterior situación señala el caso de Gabriela Samper quien de realizar newsreels pasó a desarrollar una propuesta política fuerte, cuyos contenidos fueron valorados como auspiciadores de la guerrilla del ELN, lo mismo con Martha Rodríguez y Jorge Silva quienes estuvieron bajo la lupa del Estado y los agentes paraestatales durante muchos años.

Es menester mencionar que todo este proceso está mediado por una carga de realismo que solo podrá ser concebida bajo el nuevo momento que para Latinoamérica proporciona Cuba, siendo la revolución cubana la propulsora de un plan de agitación sin

precedentes, de allí mismo que la revolución busque extenderse hacia territorios que habían estado bajo el control colonial e imperial. Si la revolución ha de exportarse será el cine documental su mejor aliado, dadas las limitaciones técnicas a las que está sometida la isla, sumado a un bloqueo económico que propiciara la recursividad en la producción.

Al respecto nos dice (Pick citado por Gomez sf) que el movimiento permitió a los cineastas cubanos romper el aislamiento político del bloqueo que había impuesto Estados Unidos y que la mayoría de los gobiernos latinoamericanos habían respaldado a través de la Organización de Estados Americanos.

Chanan (citada por Gómez SF) dice que el momento histórico de la Revolución fue también, casualmente, un período de Revolución estética en el cine documental. Con los avances Tecnológicos resultantes de la pasada guerra mundial y sobre todo de la naciente carrera espacial, se desarrollaron cámaras más pequeñas, livianas y eficientes. Después de la revolución Cuba se empezó a especializar en el documental, convirtiéndose en un laboratorio experimental a nivel latinoamericano. (p.8)

Estas son las condiciones que hacen del documental el género que lidere los procesos y genere el movimiento del nuevo cine o por lo menos influya:

(Strinati citado por Gomez,s.f) Desde principios de siglo se había teorizado sobre el potencial del cine para transmitir e inculcar ideologías oficiales de una manera centralizada y masiva

Al mismo tiempo, se le dio prioridad a la producción documental, cuyo incremento fue vertiginoso, de 12 obras en 1959 a 21 el año siguiente y 40 en 1965. En las tres Décadas siguientes a la revolución, el documental alcanzó a constituir el 90% de la producción (Mraz citado por Gomez ,S.F).

“La lección pronto se extendió al panorama del Nuevo Cine latinoamericano, en el que el género documental halló un lugar central e, incluso, algunos de los trabajos de ficción



empezaron a experimentar con la incorporación de técnicas y estilos derivados de este género”. (Chanan citado por Gómez, SF) es el caso de una obra como *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Thomas Gutiérrez Alea.

De esta manera el cine directo se había convertido en un paradigma dado el contexto socio cultural. A la cantidad de documentales producidos se sumaba un alto nivel de calidad, desarrollado con la colaboración de importantes figuras a nivel mundial que constituyeron una significativa escuela técnica para los cineastas cubanos. Aparte de los aportes al cine de ficción que hiciera el soviético Mikhail Kalatozov.

El movimiento heterogéneo de cineastas puede ser considerado un movimiento en permanente dialogo con la cinematografía mundial, durante este periodo Cuba va a recibir grandes representantes del género documental, Ivens quien había viajado por el mundo desarrollando una propuesta contra- hegemónica y contrainformativa, se dirige a América Latina para desarrollar un intercambio y de paso planear otras estrategias de producción de carácter más clandestino.

Ivens había trabajado o cooperado con los grupos Medkedevine junto a Crhis Marker, quien a su vez había desarrollado una propuesta de cine militante en Francia. Así llamados en honor del cineasta soviético Alexander Medvedkine— entre 1967 y 1974. Un grupo de cineastas y de obreros (de las fábricas de Rhodiaceta en Besançon y de Peugeot en Sochaux) realizaron un conjunto de películas donde puede observarse, al menos, que Mayo del 68 fue también el contacto de intelectuales y artistas que intentaban vivir de otro modo que como “pingos almidonados” (según explicaba gráficamente Antonio Gramsci) y obreros que quisieron ser más que comparsas de las consignas (Montaña, 2008).

En este sentido el Nuevo Cine Latinoamericano constituyó una comunidad hypertextual entendiendo que esta establecía nodos de conexión con otras cinematografías y realizadores del globo, quizá el extranjero que más directamente influyó en la creación documental fue el holandés Jori Ivens. Ivens visitó Cuba en 1960, y allí permaneció

durante unos cuantos meses, siguiendo luego su recorrido transcontinental cargado de leyenda.

Según (Burton citado por Gómez ,S f) “Ivens representaba al documentalista comprometido por excelencia, un hombre cuyo itinerario recapitulaba la cronología de movimientos de liberación nacional alrededor del mundo—la Unión Soviética, la España republicana, Indonesia, China, Mali, Cuba, Vietnam y Chile.” (p9)

El guionista y teórico italiano Cesare Zavattini también estuvo en Cuba, colaborando en el primer film postrevolucionario, *Cuba Baila* (1960) de Julio García Espinosa. García Espinosa había estudiado junto a Zavattini y Tomás Gutiérrez Alea en el Centro Sperimentale en Roma a principios de los 50s. Los dos cubanos, quienes habían trabajado juntos en la creación y producción de *El mégaro* en 1954, escribieron posteriormente dos de los manifiestos más importantes del cine revolucionario, “Por un cine imperfecto” en 1969 y “La dialéctica del espectador” en 1984.

Como ya lo había señalado Paranagua (2003) sería el noticiero un importante formato para el cine latinoamericano desde sus inicios. Esta realidad representada buscaba movilizar a los espectadores a lo que se denomina una toma de conciencia, basado en los postulados Einseinsteinianos, en este sentido la movilización del espectador sucede a través de la puesta en escena de elementos de contrapunto.

Por lo tanto, la antítesis del método dialectico va cobrar validez para este formato, colocando elementos antagónicos para suscitar luego elementos que sintetizan y permitan crear un nuevo discurso para la transformación del medio material, toda esta lógica del montaje supone un objetivo trascendental si se quiere, la transformación del hombre y la sociedad.

El noticiero tenía una preferencia por el montaje dramático, siguiendo el principio establecido por el soviético Sergei Eisenstein. Según este principio, la imagen adquiere su fuerza y efectividad de la colisión y el contraste de tomas independientes, que pueden

llegar a establecer relaciones oposicionales. Siguiendo a Lukács", (Gómez sf, p.10).

En América Latina pulularon este tipo de formatos, es el caso del noticiero de los pioneros del cine en Colombia Di Domenico hermanos, posteriormente desarrollado por los hermanos Acevedo, cabe decir que la mayoría de archivos fílmicos de casi tres décadas en Colombia se deben a la empresa de la familia Acevedo que ha proporcionado un interesante material para el estudio de nuestra historia en imágenes.

Otra característica importante del noticiero de corte documental es que rescata ese carácter hablado y popular que permite la expansión del discurso fílmico, de allí que sea tenido en cuenta como un género que tenía alcances en las mayorías iletradas del continente.

Esta propuesta proviene de la discontinuidad en la producción argumental, según Paranagua(2003) para dar continuidad en el estudio, la producción del cine en América Latina , esta solo puede ser proporcionada por el documental y sus primeros atisbos; , si privilegiamos el documental, una cierta continuidad se esboza, en algunos países, a través del esfuerzo de los pioneros: Salvador Toscano Barragán, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y los hermanos Alva (Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador) en México, Federico Valle en Argentina, los hermanos Alberto y Paulino Botelho en Río de Janeiro, Gilberto Rossi en Sao Paulo, Arturo Acevedo e hijos (Alvaro y Gonzalo) en Colombia.

Paranagua (2003) afirma que.

Pueden rastrearse sus vestigios en los pálidos reflejos ofrecidos por las notas de la prensa en su momento, a medio camino entre la promoción y la información. Puede encontrarse una época lejana en que el documental no era relegado a una posición menor, como mero complemento de programa, sino que representaba el centro del espectáculo (algunos cines especializados en noticieros y documentales sobrevivieron durante décadas). Los espectadores no rechazaban entonces la producción local,

por el contrario, la solicitaban. Por fin, la producción y la exhibición estaban en armonía, puesto que los emprendedores fundadores probaban fortuna en uno y otro campo. (p.21)

Pero el mismo Paranagua (2003) va a reconocer un antecedente importante del documental durante el periodo de la revolución mexicana dice Paranagua que.

La revolución mexicana estimuló la exhibición y la producción. En América Latina, el «corto siglo xx» empieza con una prolongada convulsión revolucionaria, que tuvo sobre el cine documental un efecto multiplicador equivalente a la Primera Guerra Mundial en Europa. De igual manera sucedió en Argentina y Brasil la verdadera «edad de oro» del cine mexicano, su contribución fundamental al cine mundial, en contraposición a la idea predominante en la historiografía, que exaltaba y exalta el periodo clásico de la producción industrial (a partir del éxito internacional de *Allá en el Rancho Grande*, Fernando de Fuentes, México, (1936). La principal innovación de los documentalistas durante la revolución radicaría en el esbozo de una construcción dramatúrgica a través del montaje. (p.22)

Si bien es cierto que obtenemos una continuidad histórica, esta va a pasar a ser sobrevalorada en los últimos años, como la única fuente para refutar y contraponer un discurso “verdaderamente político” lo que le resta fuerza en su objetivo, América Latina ha sido un continente que desde sus inicios ha ficcionado; esto quiere decir que su lugar de enunciación ha sido producto de condiciones histórico culturales en permanente tránsito, desde lo onírico pasando por las representaciones que de sus nativos ha hecho el europeo.

Entre la subvaloración y la sobrevaloración, la oralidad constituye un importante acervo de historias que en definitiva también tienen que ver con lo político, cuando Silvia Rivera Cusicanqui (2010) retoma los elementos compositivos de las ilustraciones de la crónica del buen gobierno de Guamán Poma de Ayala denota ese carácter ficcional que documenta a su vez la exclaustación de un sistema icónico y de pensamiento

característico de las sociedades altoandinas y los procesos a través de los cuales el colonialismo auscultó estas imágenes.

Sin embargo, treinta años después, a pesar de sus muchos logros e innovaciones, el documental latinoamericano seguía siendo aún bastante desconocido y marginal, obviado de muchas antologías y estudios del género, incluyendo historias sobre cine latinoamericano. Un esfuerzo significativo por cubrir este vacío fue el realizado por Julianne Burton en 1990 Su labor se ha extendido a iniciar una colección de estas obras, que hoy en día todavía son bastante difíciles de encontrar; las colecciones más grandes y completas se encuentran en la Cinemateca de Cuba y en la Médiathèque du Tiers Monde en París

### 13. CINE, ESTUDIOS CULTURALES Y LA SUBALTERNIDAD

En el caso de las categorías y su permanente tránsito obtenemos que frente al mencionado debate de la existencia de un cine colombiano y todo lo que alrededor del él se aglutina, se complejiza, al punto de recoger las inquietudes del público mismo, para rastrear la categoría debemos ante todo rastrear los cambios de paradigma que han tomado al cine como objeto de estudio, cabe aclarar de entrada que el adjetivo colombiano es enteramente susceptible de debate, en un inicio lo utilizaremos con fines eminentemente nominales o si se quiere como sinónimo de un cine nacional, más adelante abordaremos esta cuestión.

Si bien existen obras fundantes de la historiografía del cine colombiano, son de carácter descriptivo que constituyen un recurso importante para la investigación

Las dificultades de la historiografía del cine colombiano son similares a la de su producción. Con muchos vacíos, ha sido retomada en los últimos periodos con el fin de darle continuidad, esta tarea además de plantear nuevas rutas de análisis permite repensar el cine realizado en el país como un corpus teórico en construcción, al respecto Oswaldo Osorio (2008) nos dice:

El origen y materia prima de esta historiografía necesariamente está en la historia de la crítica de cine, la cual, sólo puede rastrearse muy tardíamente, poco más de medio siglo después de la aparición de cinematógrafo. Es cierto que en las primeras décadas se escribió de cine en el país, pero quienes lo hacían provenían de la literatura y usaban el nuevo medio como excusa para escribir prosa poética, cuando no se trataba simplemente de textos promocionales gestados por las mismas casas exhibidoras.(p7)

Oswaldo Osorio se refiere a este momento de la historiografía a partir del trabajo de

periodista y críticos que en su momento fueron aficionados al espectáculo, como el primer periodo caracterizado por la aparición de obras de carácter fundante como *Historia del cine en Colombia* de Hernando Martínez Pardo, Ese mismo año, 1978, vio la luz otro libro importante en esta historiografía: Reportaje crítico al cine colombiano, de Umberto Valverde. Osorio nos dice que este texto ya no tiene las pretensiones de sistematización y cobertura del anterior, pero se presenta como un material clave para comprender buena parte de la historia y la dinámica del cine nacional (p7)

Nos dice Osorio igualmente que:

Si de textos canónicos estamos hablando es eminente que el libro que completa esta triada fundante de la historiografía nacional es *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*, escrito por Hernando Salcedo Silva. Si bien fue publicado en 1981, los textos y entrevistas que lo componen fueron escritos muchos años antes que los dos libros antes mencionados, por lo que su autor puede ser considerado el pionero de una mirada histórica a nuestro cine, además por su importante labor como crítico, cine clubista y preservador del patrimonio cinematográfico del país. Hernando Salcedo Silva tuvo un liderazgo indiscutible en todo el proceso, debido a su interés por recuperar, basado en fuentes de la tradición oral, datos sobre el cine colombiano anterior a 1950.(p.9)

Osorio (2008) nos dice que otro texto importante por su pretensión de cobertura de la historia del cine en Colombia es el *Diccionario de cine iberoamericano, España, Portugal y América*, a publicarse en 2009 por la Fundación Autor de la Sociedad General de Autores (SGAE), compuesto por diez tomos, de los cuales le corresponden a Colombia aproximadamente doscientas entradas, entre voces temáticas y biográficas, así como la reseña de veinte de sus más importantes películas. Diego Rojas y Orlando Mora fueron los encargados por Colombia de coordinar la escritura de los textos entre un considerable número de especialistas del país. (p.8)

El otro texto que complementa estas miradas es *Páginas de cine*. Se trata de tres valiosos tomos en los que se concentran los mejores textos del crítico antioqueño Luis Alberto Álvarez. (Osorio, 2008)

Otros textos que reseña Osorio de carácter más regional o local si se quiere son; Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano (2003), de Gonzalo Restrepo Sánchez, Imágenes y cinemas del Quindío (2003), de Jorge Hernando Delgado Cáceres, La ciudad visible: una Bogotá imaginada (2003), de Diego Mauricio Cortés Zabala, un texto que habla de la relación de esa ciudad con el cine y las representaciones que éste ha hecho de aquella. El libro Víctor Gaviria, los márgenes al centro (2004), de Jorge Ruffinelli. Tiempos del Olympia (1992), escrito por Jorge Nieto y Diego Rojas, El gran Olympia: vida, pasión y muerte (1999), de Álvaro Atehortúa Carreño.

Otros textos los completan; La aventura del cine en Medellín (1992), de Edda Pilar Duque. Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente y la puesta en escena de la colombianidad (2006), de Nazly Maryith López Díaz. el texto Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas (2003), de Cira Inés Mora y Adriana María Carrillo, Cali ciudad abierta arte y cinefilia en los años setenta de Katia Gonzales, así Osorio destaca monografías, artículos y ensayos que en el último período han nutrido el acervo historiográfico del cine del país.

Para estudiar estos elementos, asumiremos aquí el canon como lo ha esbozado Pedro Adrián Zuluaga (2011)

La palabra canon remite, en principio, a la música y a la religión, y evoca periodos históricos que, vistos desde el presente, lucen marcados por el autoritarismo, las jerarquías y la inmovilidad. Un canon es asumido como “regla, precepto, modelo”; también va a significar, en términos generales, un catálogo de autores aprobados. Esta aprobación, tradicionalmente, ha provenido de distintas fuentes, tanto religiosas como laicas. (p.23)



En este sentido la crítica de cine ha fungido como patrocinadora e impulsadora de un canon cinematográfico en Colombia siempre asociada a la cultura letrada, reside en ella un carácter fundante. Algunos de Estos escritores y promotores de la actividad cinematográfica tuvieron su momento en la fundación del cine club Colombia, fue primero como espectadores, luego como críticos y con algunas excepciones realizadores.

(Zuluaga, 2011) nos dice que.

Frecuentaban las sesiones del Cineclub y actuaron como legitimadores del cine desde las posiciones de privilegio que empezaban a ocupar en el campo cultural colombiano. La fundación de la Cinemateca Colombiana, bajo el ala protectora del Cineclub, fue una evolución natural del respeto y atención que empezaba a merecer el cine, de su consideración patrimonial y de la sentida necesidad de ir creando las condiciones para estudiar y valorar su tradición (p.39).

Este periodo coincide con el movimiento internacional propiciado en Francia conocido como la nueva ola, quienes privilegiaban en sus ensayos literarios sobre cine, la política del autor, así en Colombia se inaugura esta producción escrita de corte crítico tomando como objeto modelos de crítica foránea, en los que se privilegia los autores, se tendrán así a los maestros y de entre ellos surgen comentarios que ponderan obras como la de Martha Rodríguez y Silva, en los 60 también se referencia soterradamente la obra de Arzuaga con las publicaciones especializadas como *Guiones* y *Cinemes*, Publicaciones que sirvieron de ventana para los realizadores.

Al estar entre los pioneros de la crítica se les reserva un lugar sacro en el oficio, dado que son especialistas, serán las voces que suenan más duro en la crítica cinematográfica.

En un país donde el carácter letrado cobra mayor peso, dada la tradición escrituraria asociada a la civilización y alta cultura, no extraña que como reseñan algunos estudiosos

el periodo menos indagado u omitido es el comprendido entre los años 40 y 50, un periodo caracterizado por la aparición de estrellas populares de la radio, cómicos que hacían las voces de los personajes representados en pantalla con lo que se buscaba garantizar mayor taquilla.

Este afán de lucro no permitió entender a las productoras de la época la especificidad del medio cinematográfico, sacrificando rigor y técnica en pro del sonido, ambientando a través de sonidos andinos, bambucos y torbellinos. Ese retorno bucólico de lo rural, justo cuando más se buscaba ese carácter eminentemente nacional de nuestro cine. O quizás a toda esta propuesta diegética sonora también denota una apuesta por un discurso de la nación, contenido en cada estética y compás de las músicas que se consideran colombianas.

Osorio (2011) referencia a la investigadora María Antonia Vélez (2008), ambas se percatan de que en los años 40 y 50, las películas producidas en el país se insertaron genéricamente en el melodrama con números musicales, pretendiendo imitar las estrategias del cine americano y mexicano con éxito de público.

Sin embargo, dice Arias (2008).

Lo hicieron apelando a referentes nacionales musicales como el bambuco, que, aunque parte de la imagen de nación y moral que las clases dirigentes pretendían construir, no se correspondía con las vivencias y gustos musicales de las nuevas masas urbanas de espectadores de cine ni con las expectativas de las clases altas deseosas de conectar con un cine con altos valores de producción (p.70)

La ruta de los estudios sobre el cine en Colombia conducirían a que algunos científicos sociales consideraran el cine una fuente inagotable de recursos para el pensamiento así tenemos la referencia de Acosta (2010).

Tradicionalmente los estudios y aproximaciones académicas al cine en Colombia, se hicieron desde la sociología y la antropología. Trabajos como *El cine* del sociólogo Pierre Sorlin y posteriormente los estudios del historiador Marc Ferro, de Raymond Williams y más recientemente de Robert Rosenstone, estimularon en el país los estudios sobre cine. Sin embargo, la fundación de facultades de comunicación social y periodismo, producción de cine y televisión, diseño gráfico y artes visuales, han venido consolidando nuevas generaciones mejor dotadas de herramientas teóricas y metodológicas para el análisis de medios, y en particular para la reflexión en torno al cine.(p.24)

María Fernanda Arias (2008) señala que hacia finales de la década del setenta los discursos académicos permeados por la teoría crítica, el estructuralismo y el psicoanálisis, empezaron a desacreditar tanto el acercamiento militante como el acercamiento cinéfilo “clásico a las películas”, esta es la paradoja de los estudios de cine en Colombia durante esta época, caracterizada por una agitación política sin precedentes, en el que ya irrumpían discursos foráneos que posteriormente tendrían bastante acogida.

Posteriormente Arias (2008) nos dice:

En consecuencia, tanto críticos como estudiantes de comunicación social de los setenta y ochenta realizaron una tarea muy importante que junto con sociólogos y antropólogos se constituyó en la base de estudios posteriores: inventariar la producción cinematográfica nacional. Instituciones como la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, la Cinemateca Distrital, Focine y Colcultura jugaron también un papel importante en esta primera fase de datos, que funciona como inventario muy útil para la toma de conciencia del gran acervo cinematográfico existente, el cual posibilitó el desarrollo de las fases posteriores de análisis y reflexión sobre las películas.(p.25)

Acosta (2008):

Para la década de los sesenta el Cine Colombiano comienza a operar como conciencia colectiva al aprovechar la decantación nacional frente a los hechos violentos protagonizados por los dos partidos tradicionales a mediados de siglo. Asume el papel de recuperación del mundo popular en el escenario de la guerra. Pero, en contraste con el desarrollo de la prensa, la radio y la reciente televisión, se caracterizó por su candidez, regionalismo en los relatos, y principalmente por el precario nivel técnico.

Esto claramente generó un impacto muy negativo en los públicos y ocasionó un fuerte rechazo que persistiría casi hasta finales de los años ochenta. Durante los noventa y hasta 2008, la producción cinematográfica aumentó, las políticas de fomento para la producción y la reflexión cinematográfica fueron reforzadas y hoy se puede presumir un tipo de público nacional y una crítica especializada más formados y con mayor disposición frente a la valoración del cine colombiano. (p.24)

Este proceso que señala Acosta constituye el grueso de la historia de nuestro cine que oscila entre las representaciones territoriales de corte popular, asumiendo discursos y apuestas que van desde lo bucólico hasta el miserabilismo pornográfico, cabe aclarar que la cita de Acosta opera para un público local o nacional, sin embargo las estrategias de recepción en el extranjero fueron distintas durante las décadas que ella reseña, con un amplio margen de éxito algunas películas nacionales gozaron de crédito internacional a través de festivales y críticos envilecidos con estas propuestas.

Igualmente reseña la investigadora Acosta (2008):

A pesar de la gran trascendencia social, cultural y económica de la llegada del cine al país, desde el ámbito académico con frecuencia se le miró como una actividad banal de entretenimiento, ocio, y, principalmente, como una

ventana de negocio. La llegada del cine a la academia esta catapultada por una serie de intelectuales que inician sus estrechas lecturas de la escuela de Frankfurt reproduciendo el mismo discurso de sus representantes.

Para finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa en Colombia aún se tenían como referencia en los estudios sobre cine los trabajos de Hernando Salcedo Silva, Hernando Martínez Pardo, Luis Alberto Álvarez, Mauricio Laurens, Jorge Nieto y Carlos Duplat. Durante los noventa se consolidaron Analistas como Gilberto Bello, Armando Silva, Germán Rey y Jesús Martín-Barbero. A finales de los noventa y comienzos del siglo XXI, los estudios culturales empezaron a ser desarrollados con mayor amplitud en relación con el cine colombiano. Adicionalmente, las nuevas generaciones que habían sido formadas en el Exterior en los años recientes comenzaron a regresar al país para promover estas nuevas visiones. (p.30)

En el periodo silente, se rastrea la proyección de la nación y La conformación de esta. Tal es el caso de *Miradas Esquivas A Una Nación Fragmentada* (2006) en el que la cinematografía silente es observada con los lentes de los estudios culturales.

En el último periodo entiéndase años 2000 en adelante han surgido una serie de intelectuales que se han preocupado por la forma cine en el país que han tratado de superar los escollos metodológicos y fácticos de las categorías abordadas sobre todo la que está en mención “cine colombiano”.

Pues si bien esta composición fonética se utiliza y despacha coloquialmente implica análisis más profundos, en cuanto a qué entendemos por colombianidad y en qué condiciones se produce ese cine, alrededor de estos temas de la conformación de la nación, las representaciones de la violencias y los sujetos que las encaran son las aproximaciones más frecuentes, por dentro del país como por fuera de él.

Juana Suarez (2008) señala que la mayoría de estudios en la academia norteamericana sobre el cine colombiano se hacen desde los departamentos de literatura, su cartografía investigativa inicia por indicar que el trabajo sobre cine colombiano se ha capitalizado especialmente en trabajos investigativos, en su mayoría, llevados a cabo por profesores de literatura. (p.41)

Estos trabajos tienen una seria dificultad como lo señala la antropóloga Joahane Rappaport (2004) acerca del papel de la antropología en el país, su cita se puede extrapolar al papel de esta diáspora académica norteamericana y su investigación sobre la representación del otro en el cine, nos comenta la autora que:

A diferencia de la vinculación social de la antropología nacional y la investigación indígena la antropología extranjera no se caracteriza por su compromiso social sino por su análisis teórico que, aun cuando sea desde una posición izquierdista, no abarca metodologías participativas ni intervenciones políticas(p.9)

Aparte de esta lógica binarista , las aproximaciones de la academia norteamericana distan mucho de los trabajos que se han desarrollado en campo, aun cuando estos antropólogos han visitado los territorios y han logrado establecer contacto con intelectuales indígenas o subalternos, esto no debe hacer olvidar las relaciones de poder y el lugar de enunciación del que proviene tanto los antropólogos e investigadores locales como los foráneos, dado que en su mayoría la academia colombiana bebe y se reproduce en el logocentrismo occidental.

Es importante el concepto de investigación colaborativa que establece Rappaport por tratar de equiparar y eliminar aunque sea momentáneamente las disparidades del dialogo de saberes, aun cuando desde la otra orilla, es decir, desde la intelectualidad indígena se mire con recelo y sospecha algunos trabajos de los investigadores occidentalizados que incurren en la exotización y pone al desnudo sus más fervientes deseos.

Para Rappapor (2004) la investigación colaborativa constituye una experiencia que retoma el adentro y el afuera y plantea un intercambio:

El objetivo de nuestro proyecto ha sido lograr una interlocución eficaz y horizontal entre los investigadores indígenas, nacionales e internacionales, cada uno con su propia metodología y agenda, mediante un intercambio de temáticas y técnicas de investigación y un esfuerzo por entendernos mutuamente. Representa un intento de adoptar una mirada intercultural en el sentido de intercambiar miradas y enlazar nuestras opiniones en una relación de interlocución, tanto en lo tocante a la temática de investigación como en la práctica política. Es decir nuestro objetivo ha sido aprovecharnos de las diferencias para generar un proyecto común enriquecido por ellas. Por un lado, hemos compartido el interés por ciertos temas, como la construcción de identidad y de fronteras o la interacción entre adentro y afuera, y por otro lado el deseo de poner nuestra investigación al servicio de la comunidad, en particular por medio de la educación bilingüe y los procesos de capacitación vinculados a la búsqueda de una nueva cultura política.(p.9)

Dicha horizontalidad referida por Rappaport es la misma que referencia Martha Rodríguez en entrevista con la profesora Juana Suarez ,es decir que es posible caracterizar el trabajo de Martha Rodríguez como una propuesta investigativa colaborativa, que ve en el documental una forma de aproximación a esas cosmogonías y a través del montaje colaborativo se entrelazan dos mundos, el de la cineasta formada en las huestes de occidente, y los indígenas que exploran su subjetividad para presentarla en las películas que se realizaron. Esto lo denota el proceso de creación mismo, la mirada que se pone en escena alterna y se mueve entre los dos mundos.

Mora, (2012) nos dice que:

En nuestra voz de tierra memoria y futuro (1974-1980) la película es un testimonio del nuevo tipo de relación esbozado entre una parte de los cineastas y el mundo indígena. En la creación de esta última película, los indígenas participan activamente, no solo en tanto que actores naturales, sino según el mismo testimonio de la pareja de cineastas, en la elaboración de la intriga narrativa del filme y el montaje. Con la creación de estos dos filmes (Nuestra Voz de Tierra y la Voz de los Sobrevivientes) realizados entre los Nasa, Martha Rodríguez y Jorge Silva asumieron un rol de mediadores entre el cine y la comunidad. Lo que es registrado a través de la cámara, deja de ser una mirada puramente exterior, y el cine comienza a ser un medio que permite expresar un punto de vista indígena (p.14).

Si cambiáramos de esta última cita el término indígena por interno, cabe perfectamente, además de la estrecha relación de ambas citas, dado que lo que se pone de manifiesto es la metodología de construcción fílmica y antropológica que ha caracterizado la obra de Martha Rodríguez como una de las más importantes en América latina.

Dicho esto, cabe mencionar que este acercamiento metodológico se refleja en el tratamiento estético y visual de los cineastas que echan mano de primeros planos, alternando con imágenes que buscan representar la cosmogonía Nasa y que yuxtapone elementos de la cultura blanca, hacendataria, cristiana y patriarcal, creando un tono intimista y un contrapunteo al que nos tienen acostumbrado desde *Chircales*. (1964)

Volviendo a los planteamientos de la academia norteamericana, Juana Suarez(2004) propone para propósitos organizativos, como línea divisoria el llamado cine sobre “la sicaresca”, pues nos permite revisar los estudios anteriores al año 2000, que aunque fueron escasos ameritan ser recordados, y asimismo intentar un balance del estado de salud de los estudios de cine colombiano desde ese año hasta la actualidad, para describir trabajos que vienen realizándose así como carencias en los mismos.(p.40)

La simbiosis entre el cine y la literatura traza una endeble línea que ha sido aprovechada



para juntar estas dos artes bajo un mismo corpus entendiendo sus especificidades como lenguajes.

La trayectoria del cine colombiano como objeto de estudio en la academia norteamericana proviene de este campo híbrido en el que el papel de los estudios culturales ha sido preponderante, son importantes los estudios sobre la adaptación cinematográfica y sobre el cine testimonial con un fuerte acento en las violencias vividas por así decirlo.

“Otros espacios de análisis los ocupan los programas de literatura latinoamericana, y sus temas actuales: la violencia, la diáda centro/periferia, los estudios sobre la ciudad, la representación del sujeto marginal, la novela negra, la violencia y el narcotráfico, y el desplazamiento, entre otros”. (Suarez, 2008)

A continuación retomo el mapa de la profesora Juana Suarez reseñando los títulos que han aparecido en Norteamérica sobre el cine colombiano con gran aproximación a lo que se denomina el subalterno. Uno de los obstáculos epistemológicos en la periferia es la imposibilidad de adquirir estos textos, también entendiendo las rígidas normas del internet frente al tema de la propiedad intelectual, lo que de cierta manera genera un rezago frente a las intenciones y a agendas investigativas propias.

La profesora Suarez reseña como caso exclusivo un único libro académico que se ha dedicado a un director de cine colombiano. Dicho texto es un trabajo investigativo sobre Víctor Gaviria, escrito por el profesor uruguayo Jorge Ruffinelli, vinculado a la Universidad de Stanford en California pero publicado por Casa de América de Madrid.

Lo que precede la sicaresca está marcado por algunos artículos que abordan el cine latinoamericano sin mucha mención del cine hecho en Colombia y artículos de revistas por encargo que juegan el papel de reseñas, aquí es importante señalar que se despliegan estrategias canónicas de recepción y distribución.

Uno de ellos los constituye un artículo elaborado por el periodista Paul Lenti *South American Cinema 1915-1994*, en este escrito de Jorge nieta (cuya traducción se le adjudica a Lenti,) aparecen reseñadas con ficha técnica *La langosta azul*, *Chircales*, *El río de las tumbas*, *La Mansión de Araucaima*, *Visa USA* y cierra con *Rodrigo D. No futuro*. El texto echa mano de otro texto canónico de la historiografía del cine colombiano *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo.

Continúa la profesora Suarez (2008):

De los trabajos reseñados por Lenti, la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva es la más frecuentada. En sus dos libros seminales sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, Julianne Burton-Carvajal se ocupa de los dos realizadores. En su conocido texto *Cinema and Social Change in Latin America: A Conversation with Filmmakers* (1986), Burton incluye una entrevista a Rodríguez y Silva. En *The Social Documentary in Latin America* (1999), una compilación organizada por Burton de varios ensayos sobre el tema, la crítica incluye un texto de su autoría sobre las estrategias representacionales de 15 documentales latinoamericanos producidos entre 1958-1972, uno de ellos *Chircales* (1967-1972). De éste, Burton se encarga brevemente de escudriñar el papel jerárquico que adquiere la narración en *off* y de examinar las funciones de lo que ella denomina “voces terciarias” (sacerdotes, políticos, alocuciones radiales, telenovelas) en la interpelación al espectador (p.72)

Fue en *Against Literature*, un libro del profesor John Beverley de la Universidad de Pittsburgh, que se mencionó por primera vez *Rodrigo D. No futuro* como un texto visual que hacía problemático no sólo el lugar del margen (luego vendrá una saturación de estudios a ese respecto), sino los usos de la cultura de masas de los Estados Unidos como un modelo para la política cultural de la izquierda de América Latina.

Aunque el autor se limita a dos breves comentarios sobre el significado de la música

*punk* en esta película para Beverley una manifestación no muy distante de la desbancada juventud británica que hace parte de un subproletariado transnacional posfordista en formación la conexión con el trabajo crítico y teórico del autor no es gratuita. Este comentario surge en un momento álgido de la discusión sobre los estudios poscoloniales y los estudios sobre el subalterno.

Por esta razón, dos capítulos posteriores del mismo libro (“The Margin at the Center: On Testimonio” y “Second Thoughts on Testimonio”) pronto se convertirán en los pilares para acercarse al cine de Víctor Gaviria.

Repetidamente se cita una extensa entrevista que Carlos Jáuregui le hiciera y que aparece en las memorias de un simposio sobre violencia y ciudad que se llevó a cabo en 1998. Entre otros especialistas en estudios culturales, en ese encuentro participaron Mabel Moraña, Beatriz Sarlo, Román de la Campa y el mismo John Beverley. Las dos presentaciones magistrales correspondían a Jesús Martín-Barbero y al mismo Gaviria.

Juana concluye que En primer lugar, el balance hace claro el desconocimiento existente en las universidades estadounidenses sobre el tema y la escasez de trabajos sobre otros géneros diferentes a aquellos conectados con realidades inmediatas, y agrega que:

Más allá de este maniqueísmo y sin soslayar los desaciertos y carencias estéticas de muchas producciones, algunos académicos proponemos interpretar el cine colombiano como un conjunto de textos visuales que juegan un papel determinante en la conformación de un imaginario cultural. Como todas las contribuciones aquí listadas, todas las piezas deben leerse no como la palabra final sobre el cine colombiano sino como parte de un diálogo. (p.53).

El llamado de la profesora Suarez es a establecer un dialogo sin esencias, que permita superar visiones maniqueas y teleológicas.

El fenómeno que describe la profesora Suarez a continuación resulta más que llamativo, dadas las circunstancias y el tema al que evoca este fenómeno, el problema de la representación de la mujer su papel y el desmembramiento de los valores tradicionales en una película como *María Llena Eres de Gracia* (2004).

También nos dice Suarez (2008)

En segundo lugar, llama la atención la postergación de las tareas. Hace 18 años, En la introducción a *The Social Documentary in Latin America*, Julianne Burton advertía sobre la atención que ameritaba el trabajo tanto de Rodríguez y Silva como el de Gabriela Samper (27). Resulta contradictorio que *María Llena eres de gracia*, una película de un cineasta estadounidense, filmada parcialmente en Ecuador con un elenco colombiano, sea la que ponga en la esfera de la discusión de lo transnacional las condiciones de trabajo desiguales en los viveros de flores. Ese “novedoso” recorrido ya había sido tema de un documental de Rodríguez y Silva: *Amor, mujeres y flores* (1987). Y más contradictorio resulta aún si se considera que este trabajo se consigue fácilmente en Estados Unidos tanto por medio del distribuidor *Women Making Movies*, como a través de servicios interbibliotecarios. ¿La causa de la negligencia? La escasa difusión académica de estos valiosos documentales no logra hacer contrapeso al exotismo de las Producciones tipo Hollywood. (p.54)

Al tema de la distribución esta entrelazada con la exhibición y las estrategias de mercadeo, además de los contextos políticos en la relación norte-sur. La agenda política colombiana y estadounidense siempre esta cruzada de manera transversal por el tema de drogas. De esta manera, la película jugó un papel preponderante en una época álgida donde se ponía a prueba estos discursos de la lucha antinarcóticos, además de las implicaciones para nuestro país en el desarrollo de estrategias militaristas como el plan Colombia y las repercusiones que dicho plan tuvo sobre el territorio y sus habitantes, desde las fumigaciones con glifosato y su repercusiones en las salud de las personas.

También esta ruta permitiría afianzar un análisis entre esa relación norte sur explorada en la película *El Amor las Mujeres y las Flores* (1989), creo que es allí donde residen también tácticas de resistencia, al revisar estos fenómenos no se puede perder de vista el sustrato político.

Lo que no aparece en el análisis, es que todas estas narrativas son producto de una dinámica mercantil asociadas al negocio de las drogas en las que estados unidos tiene gran parte de responsabilidad.

La política e intereses norteamericanos sobrepasan los intereses de la academia norteamericana, debe tenerse claramente que estas dependen de la financiación y los programas y acuerdos que el estado norteamericano determina para su funcionamiento, no quiere decir esto que debemos caer en una paranoia intelectual pero debe tenerse en cuenta el sustrato cultural que sustenta el interés de Norteamérica en Latinoamérica.

Teniendo en cuenta que la relación hegemónica se ha transformado en los últimos años, donde la injerencia norteamericana ha mostrado retraerse y los proceso de conquista de los sectores históricamente marginados proponen nuevas agendas, es donde el tema de la representación cobra mucha validez, pues la pelea por la identidad cruza por el reconocimiento no solo de una ciudadanía política sino una ciudadanía que se redefine en el espesor cultural latinoamericano, en el que los medios de comunicación y eso incluye al cine pasan por una revisión exhaustiva como dispositivo y como forma artística que democratiza el relato.

De esta manera lo plurinacional toma forma y aparece en películas como *Insurgentes* (2012) de Sanjinés, pero también el trabajo de tejido comunicativo de los indígenas del Cauca, en los videoclips del hip-hop urbano argentino, mexicano y colombiano, en las indagaciones profundas del pasado como hace Paz Encina en Paraguay y ni hablar, de la resignificación y el viraje de la estética del hambre hacia el hambre de la estética que presenta el cine brasilero contemporáneo.

También el puente generacional que el cine chileno y sus autores han establecido como catarsis de una sociedad que pide un cambio desde dentro que termine de una vez por todas con las anquilosadas estructuras sociales que heredo de una criminal dictadura.

La subalternidad en América Latina pasa por revisar todos estos discursos y guiños que incluyen elites indígenas, criollas, mestizas y por su puesto extranjeras. El juego de la hegemonía debe entenderse no unidireccionalmente sino siempre en permanente redefinición y movimiento, en la que se aborda el tema de una memoria conflictiva que trata de re-significar ese pasado en clave política. Si en América Latina fracasó la nación, ha sido la nación de los criollos, de las elites, pues la apertura hacia nuevas comunidades imaginadas y re-imaginadas apenas inicia.

En este sentido los estudios sobre cine colombiano que se han realizado en los Estados Unidos sumado al Boom de los estudios culturales en Colombia han dado forma a un objeto de estudio como el cine nacional, las discontinuidades temporales y las fracturas metodológicas han sido superadas a través de la trasdisciplina que prometen los estudios culturales, dando continuidad a los estudios narratológicos y discursivos.

En este mismo sentido, la categoría subalterno aparece más cerca a las posibilidades de la deconstrucción, retomando ese carácter dialógico, desde los autores que se han interesado por la representación en el cine como los mismo realizadores.

Sin embargo cierto aroma de exotización queda en el ambiente, dado que siempre se asume como objeto de estudio al sicario y su sustrato cultural la violencia, aun cuando muchos de estos estudios obvian análisis de la producción simbólica, así como la planimetría de este cine de la sicaresca, las subjetivas del sicario, el montaje. En otras palabras el lenguaje de la cámara y su papel a través de dispositivos de reproducción, esa exotización del otro está presente en todas las academias.

Volvemos al punto de inicio en que la pregunta de Spivack cobra mucha relevancia ¿en realidad puede hablar el subalterno? ¿Puede representarse?, esto constituye un debate

o dialogo abierto en cuyos lugares de enunciación siempre manifestaran la desigualdad, un sujeto subalterno producido por y desde la academia deja de ser subalterno, toda mediación sea desde la literatura o el cine fractura la condición subalterna.

Es importante reseñar el trabajo de conservación (que debido a este análisis común de la discontinuidad en la producción y el texto canónico) propias de agencias privadas, denotan la incapacidad o falta de voluntad de un Estado que inicia tardíamente la recuperación de sus repertorios y toma conciencia de su importancia.

Los textos son únicos y de carácter fundante, eso ha implicado estrategias de canon, dadas las características de una sociedad que por un lado se mostró apática, moralista y conservadora, y por otro lado liberal en el negocio, que además nunca vio las posibilidades pedagógicas del cine y si lo vio fue tardío.

El cine en Colombia hasta hace muy poco fue visto con sospecha, era el arte en el que se camuflaban discursos marxistas y comunistas que ponían en riesgo la integridad moral de la nación, un ejemplo de ello son los cineastas perseguidos durante los 60s y las décadas siguientes, otros fueron encarcelados y silenciados.

Es importante resaltar que una excepción en el interés pedagógico por el cine se despierta cuando se funda en 1938 la oficina de cinematografía. En la sección de cultura popular del ministerio de educación se organizó una comisión itinerante que se suponía debía recorrer el territorio y estaba a cargo de Jorge Eliecer Gaitán , (Zuluaga,2007)“el propósito no era otro que llevar el cine a la escuela, la masa obrera y campesina, al cuartel, a los barrios apartados, a la sala de conferencias, al aula universitaria y extendiendo su benéfica influencia a los territorios indígenas de la republica” (p53) .nótese bien la última parte de la cita, “la benéfica influencia”, que se caracteriza por un tratamiento hacia el indígena evangelizante.

Si bien las intenciones son las de formar público nacional, no escapa a una lógica colonizadora y avasallante que ha precedido al cine desde sus inicio , así lo corrobora

Angélica María Mateus Mora(2012) quien periodiza en cuatro momentos de la representación del indígena en el cine en Colombia; el primero (1920-1930) aparecen las primeras imágenes fílmicas de indígenas colombianos, en este periodo el indígena es mostrado ante todo como figura exótica y elemento de decorado, el segundo momento corresponde al cine de evangelización(1950-1960) la imagen del indio es la de un ser atrasado, bárbaro, sin cultura que ha de ser salvado por el misionero portador de la verdad y la civilización.

El tercer momento es caracterizado como el periodo de redescubrimiento del indígena (1968-1989) constituye una imagen del indígena que pasa a ser un sujeto social y político que se enfrenta a la violencia terrateniente y oficial y lucha por sus derechos. Por último reseña Mateus Mora el cuarto momento, que parte de los años 90 y se extiende hasta nuestros días, en él se desarrolla la apropiación del vídeo por individuos y colectivos indígenas entre los cuales se destaca el tejido comunicativo de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN)

Concluimos en este apartado que tanto en la producción como la exhibición se miró al indígena como un ser atrasado carente de todo valor cultural al que era necesario convertir, siempre en los valores de la asepsia y la ciudadanía blanca y cristiana. Sólo en los dos últimos periodos hay un despertar y una apropiación del indígena en términos de su cultura que disputa en el terreno simbólico su manera de ser y autolegitimarse en pantalla.

Esta cartografía de los estudios de la subalternidad aplicados al cine en América Latina y sobre todo en Colombia, traza unas rutas para ubicar el espesor cultural, sin perder de vista los contextos en que se producen estos diálogos.

Ha sido la diáspora latinoamericana en Estados Unidos la que más se ha interesado por rastrear el carácter de la representación, América Latina y Colombia en particular redefinieron el grueso de las relaciones norte sur y sur norte, las agendas académicas se interesaron más por el espesor cultural, dado que en la medida de que se comprenda



la trama cultural latinoamericana más eficiente sería el tratamiento geopolítico hacia estas.

La violencia y las vidas al borde que definen los márgenes de las sociedades latinoamericanas han interesado a este *mainstream* que pone el debate en temas discursivos pero que aún dista mucho de enlazar la representación simbólica con la representación política al mejor estilo spivackiano.

## **14. LOS ESTUDIOS CULTURALES, DEL BOOM A LA PRÁCTICA**

Para Correa (2007) los estudios culturales son la formula por excelencia para estudiar el cine denominado colombiano, nos dice que con el advenimiento de las teorías especializadas ocurre una suerte de fusión entre los estudios cinematográficos y los estudios culturales, sin embargo habría que aclarar que uno de los objetivos de los E.C es precisamente es cercenar esa violencia epistémica de las disciplinas, en otras palabras la especialización.

De allí que los E.C se consideren antidisciplina, a lo que se refiere Correa es al tránsito por distintas ramas del saber, este trasegar de la investigación sobre el cine hecho en el país ha conducido a los estudios culturales que prometen una mirada más abarcante sobre el fenómeno del cine nacional. Nos dice Correa (2007) lo siguiente:

Las categorías de análisis de los estudios cinematográficos, -géneros, autores, problemas estilísticos, narratología, psicoanálisis, periodos históricos, cines nacionales, teorías posestructuralistas, entre otras- resultan poco pertinentes para estudiar el cine colombiano si se utilizan como herramientas autosuficientes. Para salir de este apuro, se hace necesario abordar el asunto dentro de un marco teórico más amplio que permita considerar las interacciones y configuraciones múltiples- no solo cinematográficas, sino también históricas y socioculturales- que han determinado la forma y el desarrollo del cine en el país. Desde esta perspectiva, los estudios culturales se perfilan como el mejor aliado, quizá como la única garantía, de viabilidad- de los estudios cinematográficos en el contexto colombiano. (p12)

Pero antes de pasar al cine colombiano observemos algunos antecedentes de los estudios culturales a nivel internacional y local;

Los estudios culturales aparecen en Inglaterra auspiciados por el desarrollo industrial y la posguerra, se han perfilado como un paradigma interesante y muy criticado, revisemos estas rutas sin caer en mesianismos propios del entusiasmo propiciado por esta antidisciplina, más si se tiene en cuenta el contexto en el que aparecieron, asociados al boom posmoderno, es necesario reconocer que los E.C han contribuido a la erosión de las grandes narrativas que explicaban monolíticamente el mundo. También hay que reconocer en ellos una fuerza que han heredado de la teoría social crítica.

#### **14.1 TRAYECTORIAS Y ATAJO**

Abordar el tema de la cultura es una postura eminentemente moderna, el interés por la cultura es suscitado en Inglaterra por el nuevo panorama sociocultural, cuyo telón de fondo es el maquinismo y la revolución industrial.

Los cambios a nivel de la vida cotidiana planteaban retos para las clases gobernantes quienes se preocupaban por la organización de la vida de esas masas urbanas, en otras palabras se preocupaban por el biopóder en términos Fucoltianos, asociado al carácter de nación.

Al respecto nos dice ( Urteaga, 2006 ) que.

La corriente de los estudios culturales encuentra sus antecedentes en el siglo XIX. A menudo asociados a un pragmatismo alérgico a los planteamientos teóricos, la Inglaterra industrial ha desarrollado un debate original sobre la cultura, pensado Como un instrumento de reorganización de la sociedad afectada por El maquinismo, y la civilización de los grupos sociales emergentes, como Cemento de un conciencia nacional. (p.221).

Luego de la segunda guerra mundial el tema culturalista toma mayor fuerza Si sigue teniendo una dimensión política, la cuestión central consiste en comprender en qué medida la cultura de un grupo social, y, en primer lugar, la de las clases populares,

cuestiona el orden social o, por el contrario, adhiere a las relaciones de poder.(Urteaga,2006)

En este sentido la década de los 80 va marcar los derroteros no solo del Reino Unido sino de la investigación y la agenda académica, esto no es otra cosa que la entrada en vigencia del Thatcherismo, caracterizado por una liberalización sin precedentes en las comunicaciones, la flexibilización legislativa en materia laboral y la desregularización del mercado, estos elementos en conjunto producen unas nuevas maneras de relacionarse en la sociedad británica, los primeros en percatarse de ello son los estudiosos analistas (provenientes de la izquierda marxista en algunos casos) prosigue (Urteaga,2006) “La Escuela de Birmingham explora las culturas jóvenes y obreras, así como los contenidos y la recepción de los medios de comunicación”(p.222).

También nos comenta Urteaga(2006)

El contexto de aparición de este paradigma está marcado por una desvalorización del marxismo como paradigma explicativo, el surgimiento de nuevas ideologías de revalorización del sujeto, rehabilitación del placer vinculado al consumo de los medios de comunicación, fortalecimiento de las visiones neo-liberales o aceleración de la circulación mundial de los bienes culturales (p.222).

En otras palabras es el surgimiento de la posmodernidad la que nos referencia el autor. El creciente desarrollo de las tecnologías durante la década de los 80, la revolución tecnológica y el desarrollo del microchip atenúan y acrecientan las nuevas formas de relacionarse, este inusitado avance modernizador penetra profundamente las relaciones sociales, de esta manera se da un giro hacia el estudio de las recepciones lo que se va conocer como el giro etnográfico, que no es otra cosa en palabras de Urteaga, (2006).

Un desplazamiento hacia un estudio de las modalidades diferenciales de recepción de los medios de comunicación por los diferentes públicos, especialmente en materia de programas televisivos (.p223).

Esta línea investigativa echo raíces en América Latina a través de autores como Jesús Martín Barbero que adhirieron tempranamente al giro etnográfico, siguiendo en esta línea de análisis propongo mirar la siguiente cita de Lazarrato (2008) quien estira el concepto de biopoder Foucaultiano para elongarlo, no solo este comprende la población sino también al público. Así, el cine ha echado mano de imaginarios asociados al miedo, se puede rastrear en el cine de gánsteres y el cine negro norteamericano, o las representaciones de la urbe latinoamericana, por ejemplo en *Tinta Roja* (2000) de Francisco Lombardi, *La Gente de la Universal*(1993) de Felipe Aljure, *Amores Perros*(2000) de Iñárritu.

Además de compartir una década, estas apuestas cinematográficas dan cuenta de la experimentación de un imaginario común construido a partir del centro hacia los márgenes y en el que los personajes conviven y se tensionan en un espacio urbano desmembrado y caótico. Así mismo la reapropiación de géneros como el cine B, el cine zombi y el slasher proporcionan un marco conceptual para abordar estos fenómenos.

Con gran afluencia el público latinoamericano se ha identificado con estos relatos, pues obedece a una realidad experimentable y palpable, aunque mediada goza de gran reconocimiento. Lo que habla de nuevas estrategias de recepción y consumo, además de nuevas formas de percibir el espacio que se habita.

Pero el miedo tiene sus antecedentes en América latina a través de la regulación exacerbada de la población en las dictaduras del cono sur y también en los conflictos político militares del área Andina y centro América, donde la injerencia e intromisión de Estados Unidos ha sido poderosamente arremetadora, en este sentido no es posible mapear los estudios culturales sin un mapeo político de la región, así tenemos lo siguiente:

Toda la trama de los estudios culturales en América Latina y Colombia está marcada por propuestas hegemónicas y contrahegemónicas, respuestas desde el mismo territorio.

El quinto centenario del “descubrimiento de América” en este sentido el trabajo de Martha Rodríguez cobra importancia por ser una propuesta que se adelanta a los intelectuales de la escritura humanística en el país y los estudios culturales.

Las referencias son siempre desde lo escriturario, autores, que han abordado el tema de la violencia y se han encarnizado incurriendo en una sin salida teórica, despectivamente algunos académicos los denominan violentólogos, pero caen en el lugar común desconociendo prácticas y trabajos de sectores que habitan los márgenes. La obra de Martha Rodríguez encierra todo un proceso de deconstrucción de esta lógica logocéntrica, pues esta mujer cineasta se adelanta y lleva a cabo prácticas de solidaridad (Suarez 2005), ejemplo de ellos son los talleres realizados en el marco de los “500 años del descubrimiento de América” junto al realizador Boliviano Jorge Sanjinés, es interesante como se desvirtúa esta noción colonizadora a través de lo que se ha denominado el autodescubrimiento.

Dichos procesos creativos parten del montaje colaborativo, es necesario revisar en este contexto cómo los temas de la identidad son propuestos, cómo el cine nacional entra en un periodo complejo, cómo se pasa de la representación de esos indígenas a la autorepresentación (Mora, 2012)

Las dictaduras del cono sur como lo denomina Santiago Castro Gómez y por la convergencia de todo tipo de violencias en nuestro contexto, entendidas estas no como fundantes de un relato nacional, pero si como constitutivas e integrantes.

A estos dos incisos podemos añadir procesos culturales que incidieron en la recepción

de las teorías de los E.C como fuente para la interrogación del nuevo ciudadano en Colombia, recordemos que hacia la década de los 90 y con la implementación de la constitución del 91 van reconocerse los valores del multiculturalismo en el país, esto implica reconocimiento legal para sectores históricamente marginados, pero sin reconocimiento político, fenómeno que se mantiene hasta la fecha, (Gautier, 2001)

En su sentido más denso y desafiante, la idea de multiculturalidad apunta ahí: a la configuración de sociedades en las que las dinámicas de la economía y la cultura-mundo movilizan no sólo la heterogeneidad de los grupos y su readecuación a las presiones de lo global, sino también la coexistencia al interior de una misma sociedad de códigos y relatos muy diversos) y la apertura económica que libera al mercado a la interacción de la oferta y la demanda para amplios sectores económicos de la vida nacional.

Esto tendrá un impacto tanto en el poder adquisitivo del ciudadano promedio como en sus usos y consumos, además de una fuerte liberalización en el sector de las telecomunicaciones, la aparición de los operadores de televisión por cable, así como la privatización de la empresa más importante de las telecomunicaciones y de carácter estatal en Colombia TELECOM.

Estos movimientos no son de carácter local exclusivamente, obedecen a una partitura de carácter global que incide de manera un poco tardía en el territorio colombiano, como lo apunta Barbero las exigencias y presiones del patrón neoliberal han acelerado el proceso de privatización del conjunto de las telecomunicaciones y desmontado las pocas normas que en algún modo regulaban la expansión de la propiedad. (Gautier, 2001)

Dichos procesos coinciden con la aparición de nuevas escuelas que nutren la demanda de este sector, al igual que la aparición de los programas de comunicación social en el país, que empiezan a mirar el cine con otros ojos e interés, sin embargo esto nos es constitutivo de un canon cinematográfico pues como lo reconoce Pedro Adrián Zuluaga (2013), este fenómeno antecede su aparición a la llegada del cine a la academia, en esto último coinciden los investigadores de la nueva generación:

En cuanto a la academia, apenas en las últimas décadas el cine empezó a ingresar en los planes de estudio primero de forma secundaria, en las carreras de Comunicación Social, y más recientemente aún en carreras definidas por lo audiovisual (cine, producción de cine y televisión, producción multimedia, etc.). Así pues que ni el mercado ni la academia han sido los propulsores del supuesto canon del cine colombiano. (p.25)

Los anteriores movimientos en convergencia generan las condiciones para que algunos intelectuales como los mencionados Barbero que ya habían afiliado al giro etnográfico, y habían leído los adelantos de Birmingham, las obras de Raymond Williams, Richard Hoggart y Stuart Hall fueran acogidas por muchos en la región y, luego, matizadas y desarrolladas por los intelectuales, activistas y académicos locales (Mato, 2002).

Estos intelectuales asumen un discurso que para las ciencias sociales es novedoso en nuestro país. Como lo denomina el profesor William Torres, esto constituía una iluminación de navaja en un callejón sin salida, (Torres, 1998) haciendo referencia a la encrucijada de las ciencias sociales en Colombia que se debatía entre las posiciones de una izquierda radical en lo político pero desconectada de la nueva ciudadanía así fuera en lo meramente nominal, y a su vez el escepticismo- relativismo de un gran sector de las humanidades en Colombia, Torres hace referencia a la aparición de una obra fundante en los estudios de recepción en Colombia como lo fue y sigue siendo de los Medios a las Mediaciones de Barbero. (1987)

En este sentido el problema de la recepción del cine colombiano sigue siendo el corolario de la investigación, si bien se ha avanzado en las pesquisas que toman al público como objeto de estudio en el cine, y esto lo reafirman trabajos como el de María Fernanda Arias (2011) con su pesquisa de los cineclubes en Cali y el discurso del cine nacional, es preciso señalar la carencia de un rastreo descolonizador a partir de lo que se ve, a excepción de los cuadernos de cine que retoman el tema indígena, son pocos los trabajos que abordan esta problemática, y si se aborda es desde los estudios culturales con gran énfasis en la política cultural.



Así mismo es menester mencionar los adelantos en América latina del grupo modernidad /colonialidad una serie de intelectuales que han atendido al llamado de la poscolonialidad en clave latinoamericana y que hacen parte del espectro del grueso mapa de los e.c en america latina, autores como Aníbal Quijano, Santiago Castro Gómez, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel. Este último define la de la colonialidad del poder, la cual describe como una matriz europea/ capitalista/militarista/cristiana/patriarcal/blanca/ heterosexual, que llegó a las Américas y se convirtió en un patrón de poder hegemónico en el sistema-mundo a partir de 1492.

En nuestro país es importante el trabajo de Santiago Castro Gómez quien con una amplia trayectoria en los estudios de la filosofía latinoamericana ha matizado el devenir de las teorías poscoloniales en el continente y en Colombia, además de un arduo trabajo de editor e impulsor de planes de estudio que se ha materializado y ello lo evidencia la fundación del instituto Pensar de la Universidad Javeriana y los distintos programas de especialización en estudios culturales.

Esta formación posgradual ha permitido a una serie de nuevos investigadores poner sobre el tapete problemas asociados a la recepción, el poder y las violencias epistémicas en nuestro país, el problema de la representación en todas sus variantes, así como el tema del conflicto político militar en clave subalterna.

Pero no solo allí en el centro operan este tipo de estudios, es importante rescatar autores en el país que desde los márgenes desarrollan su propuesta es el caso de Cristóbal Gnecco de la Universidad del Cauca, La Universidad Sur Colombiana en el Huila a la cabeza de un intelectual como William Fernando Torres que en el último periodo re-edita el libro debates poscoloniales, asumiendo un papel activamente decolonial similar a la propuesta editorial del subaltern *studies* en la india.

Tal trabajo editorial constituye un importante acervo para el proyecto de rescate y puesta en circulación de relatos y narrativas subversivas en la academia como fuera de ella, en una región con habitantes indígenas y una fuerte presencia colona y campesina.

Además, se han realizado desde allí eminentes acercamientos con autores de esta matriz, ellos son los bolivianos Javier Sanjinés y Silvia Rivera Cusicanqui, quien realizó el compilado de ensayos que aparecen en este texto, igualmente esta última autora, investigadora quechua parlante que desarrolla toda una apuesta por el estudio de la colonialidad a partir de imágenes, este trabajo o metodología es denominada sociología de la imagen desplegada en una obra llamada *ch'ixinakax utxiwa* una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores del año 2010.

Pero sería además de inoficioso, indecoroso e inútil no referenciar toda una tradición del pensamiento desde abajo en nuestro país, que pone en esa línea autores cuya obra siempre ha estado del lado de los históricamente desconocidos y subyugados, podría juntarse en este volumen de pensadores como Orlando Fals Borda, Camilo Torres, Catherine Legrand, León Zamosc, Alfredo Molano, Alvaro Delgado, Renán Vega, Clemencia Ramírez, Johan Rapaport, Mauricio Archila, Medofilo Medina, Arturo Alape, Arturo Escobar, Cesar Velandia.

Sin embargo en el terreno del arte no se queda atrás sobresalen el teatro libre de Bogotá, el teatro la candelaria, El teatro matacandelas el grupo de Cali de sus inicios y por su puesto una obra que inspiró todo este rastreo, los documentales de Martha Rodríguez y Jorge Silva, a la memoria, compromiso y trabajo de esta pareja debo todo este encuadre.

## **15. CONTRA LA NACION, EL REGIMEN ESCOPICO EN CLAVE DE CINE**

Para adentrarnos en los terrenos de la mimesis es importante precisar que esta se encuentra modelada por el acto de la visión, desde el siglo V en Grecia el teatro incorporaba estos elementos que más tarde proporcionarían los avances en la construcción de dispositivos escénicos como el proscenio, posteriormente en el renacimiento la mimesis va sufrir transformaciones del orden representativo, sin embargo como lo propone Brodwell (1996) conciben la narración como la representación de un espectáculo, el hecho de mostrar.

La mirada, desde la invención de la perspectiva ha jugado un papel determinante en la consolidación del proyecto moderno, en el sentido de que brindó la posibilidad de ejercer el dominio sobre la naturaleza además de fundar un régimen escopico.

Como lo manifiesta Brea (2007), está sometido a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan y que a su vez define un lugar, estas líneas de fuga y otras perspectivas que pulularon en el renacimiento fueron definitivas en favorecer esta conducta humana.

Además esta forma de ver fue produciendo un lugar de la otredad, un lugar regido por cierta distancia que genera un escenario, el teatro es concebido como el arte mimético por excelencia, dicha teatralidad define la manera en la que el espectador reconstruye y recibe la narración.

Lo anterior permite establecer que esta distancia entre el escenario y el espectador constituye el punto de partida de la tensión principal de la tradición mimética ¿Cómo ha de representarse el espacio en la historia y donde se encuentra con relación a él.(Brodwell,1996)

Ahora ¿qué propósito cumplen estos postulados a la luz del arte cinematográfico? La

respuesta a este interrogante se va develando a través de un plano que nos aproxima a la relación entre el cine, la pintura y el teatro.

No en vano el cine que en sus inicios se concebía más como el teatro filmado conservó y desarrolló conceptos provenientes de siglos atrás, conceptos como escena, profundidad de campo, cuadro, necesariamente nos ubican en el plano de una relación estrecha entre lo visual y lo narrado, pues en estas artes confluyen la construcción de un espacio y la puesta en marcha de unas acciones dentro de él. Prueba irrefutable de ellos es que las teorías ontológicas como las de Bazin (1990) permanentemente se nutran y defiendan conceptos traídos del renacimiento, con propósitos reflexivos de un arte “novísimo” al que se le buscaba un estatuto propio.

Los sistemas de perspectiva se erigieron a partir de conceptos que en su momento fueron concebidos como científicos, aun cuando la ciencia moderna se funda mucho después, ya desde esta época marcada por el creciente florecimiento de las artes y el pensamiento.

En centro-Europa se perfilaban algunos atisbos de lo que esta ratio moderna cristalizaría para la posteridad, en esta dirección es preciso traer a colación que estos principios geométricos y filosóficos dan pie para erigir un objeto observado, un observador y un espacio de observación. De allí que años más tarde esa carga de positivismo que impregnó las ciencias sociales figure en artes como el cine siglos más tarde.

Al respecto Brodwell(1996) nos relata lo siguiente:

Son dos los tipos de sistemas de perspectiva «científicos» formulados durante el Renacimiento: el lineal y el sintético. En la perspectiva lineal, líneas ortogonales convergen en uno, dos o tres puntos de fuga. (La variante más discutida es la «central» o perspectiva Albertiana, en la que las líneas ortogonales convergen hacia un único punto central de fuga.) La perspectiva sintética, propuesta por Leonardo da Vinci, representa algunos

ejes paralelos como curvas en el plano pictórico. Ambos sistemas científicos presuponen un espacio escénico mensurable, regido por reglas y organizado sobre el punto de observación óptico de un espectador implícito. (p.5)

Se consideran científicos estos sistemas porque están contruidos y soportados a partir de la visión. Estos sistemas de representación buscaron finitud en dichos procesos, es decir, a través de la aplicación de principios geométricos euclidianos basados en el triángulo, se postuló que la perspectiva conforma una pirámide visual que delimita el espacio o escenario, pero que a su vez es continuo.

Dado que esta pirámide constituye solo una porción de ese gran espacio, el artista de esta manera puede concentrar sus esfuerzos en distribuir espacialmente los objetos representados, centrarlos de acuerdo a líneas rectas en fuga, es decir podía calcular que distancia se encuentra el espectador del objeto representado. Sobre la pirámide visual, el cuadro y la continuidad y su relación con el arte cinematográfico volveremos más adelante cuando abordemos el tema del campo y fuera de campo.

Con estos postulados emerge el punto de vista único, una suerte de espectador implícito, un ojo imaginario, al que las líneas llegan y le permite ordenar un espacio dado. Este espectador implícito al que refiero en este trabajo evoluciona hasta convertirse en el observador invisible en la teoría clásica del cine como lo enuncio Pudovkin, sin embargo resulta apropiado revisar algunos postulados en esta trayectoria, tales como el distanciamiento entre el observador y lo observado, cuestiones que se le han atribuido exclusivamente a la ciencia, aun cuando en distintos momentos de la historia del arte se pueden rastrear sus correlatos.

En el arte cinematográfico desde su creación y sus antecedentes se ha venido sugiriendo un discurso implícito sobre el otro, a todo este discurso subyace una lógica heredada del pensamiento occidental, si tomamos como punto de partida el antecedente primario y secundario como lo define la teoría ontológica del cine en cabeza de Bazin , la ruta más

apropiada para cuestionar tales postulados los ofrece la antropología y la historia, sin embargo ambas disciplinas han estado involucradas sorteando algunos obstáculos y tensiones con el arte cinematográfico desde su misma aparición.

Desde las películas de Melies y Lumiere pasando por el discurso surrealista hasta las campañas de Jean Rouch en el África, todo este periplo se enmarca dentro de un esquema de pensamiento que no satisfecho con tratar de condensar esa otredad, la socava de manera que al volverla a presentar se resiste a ser un acto no violento, es decir intrínsecamente la representación del otro es en sí mismo un acto violento, tal idea a lo largo de esta disertación será tomada en cuenta, dado que en cinematografía, por la misma composición del dispositivo tácitamente se descuenta el hecho de problematizar lugares de enunciación y agencia política o cultural.

En este sentido, el acto de mirar cobra relevancia por ser la manera en que apropiamos el mundo, la relación que construimos partir del ojo y la ordenación del mundo que se realiza, el ver no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo, cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro régimen escópico.

Tomo la concepción de régimen escópico trabajada por José Luis Brea (2007) a partir de los postulados de Martin Jay y Michel Foucault que propone lo siguiente:

Bajo tal “régimen escópico” se definen, doblemente, tanto [1] un conjunto de “condiciones de Posibilidad” –determinado técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente- que afectan a la productividad social de los “actos de ver”, como [2] un sistema fiduciario de presupuestos y convenciones de valor y significancia, que definen el régimen particular de creencia que con las producciones resultantes de dichos actos es posible establecer, para el conjunto de agentes que intervienen en los procesos de su gestión pública, ya sea como receptores, ya como productores activos

que disponen sus actos en el universo lógico de los enunciados y actuaciones posibles en su contexto.(p.151).

En esta dirección el cine y la representación de la realidad que evoca, al igual que su construcción como realidad aparentemente autónoma, están imbricados con el régimen escópico actual. En este mismo sentido, considero que el cine es un arte que retoma esquemas básicos para la representación en pantalla, dichos esquemas se comparten con la pintura, conceptos como profundidad de campo están eminentemente relacionados con el juego de la perspectiva surgida en el renacimiento, sin embargo resulta esquivo para algunos e innecesario para otros revisar estos postulados que han nutrido el arte cinematográfico hasta nuestros días.

Estos paradigmas beben de fuentes como las teorías miméticas, en su mayoría. Dado que están más próximas a las artes narrativas la función primordial que ejercen resultan del lado de la representación del mundo más por imitación.

La perspectiva estaba sometida a una convención, exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez en el alto renacimiento que lo centra todo en el ojo del observador

Berger (2005) remite a la omnipresencia del observador, nos dice.

Es como el haz luminoso de un faro, que en lugar de luz emitida hacia afuera, tenemos apariencias que se desplazan hacia dentro. Las convenciones llamaban *realidad* a estas apariencias. La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo como si este fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible esta ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios. Según la convención de la perspectiva, no hay reciprocidad visual. Dios no necesita situarse con los demás: es en sí mismo la situación. La contradicción inherente a la

perspectiva era que estructuraba todas las imágenes de la realidad para dirigirlas a un solo espectador que, al contrario que Dios, únicamente podrá estar en un lugar en cada instante. (p.21)

Este sistema de representación presentaba serias limitaciones y contradicciones, porque se consideraba científico como lo demuestran los autores citados, ese punto de vista único coincidiendo o no con la geometría manejada en la representación ya diseñada para ese espectador una determinada comprensión del fenómeno o espectáculo.

La perspectiva se convirtió en un sistema extrapolado a otras artes como las escénicas, las artes escénicas privilegiaban el punto de vista del patriarca o gobernante, como lo manifiesta Brodwell (1996), el eje de la perspectiva quedó determinado por la posición del palco dominante, de igual manera sucede en la pintura que sitúa al espectador en un lugar monocular que presupone un lugar de poder.

Como Berger lo comenta no existe reciprocidad entre el lugar de Dios y el lugar de los demás, el lugar de Dios está indeterminado por su carácter omnisciente en abierta contradicción con el ojo humano, luego este signo de la visión sería cedido por línea divina al monarca o gobernante.

Para (Brodwell, 1996), la escenografía con perspectiva se desarrolló en el contexto de las festividades de la corte, con sus palacios con grandes escenarios y gran maquinaria. Como consecuencia, el eje de perspectiva quedó determinado por la posición del palco dominante en el auditorio. Más aún, teatros enteros se edificaron con respecto al punto de visión del asiento del duque o del cardenal; las líneas de visión de los demás asientos quedaban consecuentemente distorsionadas. (p.6)

He aquí un primer antecedente del régimen escópico, el campo de visión no únicamente se remite a lo cognoscible, pues lo cognoscible excede el campo visual y viceversa, existen fenómenos que conocemos aun cuando no los vemos, en este punto Dios lo indeterminado, se sitúa como el espectador implícito, lo no cognoscible desciende a



través de la perspectiva a lo cognoscible, se ubica en este punto de vista concebido de manera exclusiva para él, de esta forma cualquier individuo en sus plenas capacidades lo cognoscible se traslada al punto de lo no cognoscible, estos son regímenes escópicos de herencia.

Estas y otras limitaciones fueron rebosadas por movimientos de artistas que se empezaron a gestar durante el renacimiento, tales movimientos cuestionaban los cánones que se establecieron con el sistema de la perspectiva, cuestionando no solo ese lugar único, sino demostrando sus serias limitaciones para el arte y la representación.

Esto va generando una discriminación inminente en la participación del espectáculo o de la representación que va perdurar hasta la época contemporánea, lo que en definitiva encuentra su correlato contemporáneo en la aparición de un espectador diferenciado a partir de posiciones, lugares de interpretación y enunciación cruzados por dinámicas sociales, económicas y políticas.

El proscenio y la construcción de un escenario bajo la tutoría de estas reglas de la perspectiva sobrevivirá siglos enteros, así mismo el teatro barroco retoma este principio para erigir su producción. Nos dice (Brodwell, 1996) que.

El teatro barroco amplió y profundizó el espacio escenográfico, sin planear ya la perspectiva a partir del palco del patrón, pero calculando aún las líneas de visión respecto a la separación de asientos según la clase social (p7).

De esta manera la participación del público y el distanciamiento del mismo frente a los mecanismos ilusorios de la representación se ven transformados, de allí que el artificio, el manejo escénico, la distribución espacial se pongan en función del espectador tratando de respetar las convenciones estilísticas que le permitan aprehender e involucrarlo en su puesta en marcha.

No en vano tal distanciamiento se verá afectado por un creciente desarrollo de las técnicas como lo habíamos descrito, pero también de un permanente estado de envolvimiento, donde el espectador sea parte integrante de la obra, es decir surge una búsqueda de identidad , de aproximación a lo real, que va ser determinante en el desarrollo de llamativos y coloridos espacios representados como los panoramas famosos de New York y Londres en el siglo XIX, dioramas y demás, que harán de estos espacios una experiencia más aproximada a lo real y así sucesivamente hasta la ilusión de movimiento que proporciona el cine.

Los usos sociales de la perspectiva iban siendo determinantes en la construcción de un espacio habitable, con estas el espacio urbano también sufre modificaciones, en este sentido la experiencia de habitarlo será seriamente transformada, dado que estas líneas geométricas son deficientes para la representación del cuerpo humano, con esta dicotomía se inicia la grieta que hará colapsar este sistema de representación.

En la realidad, la teoría de la perspectiva científica no coincidía con la práctica del artista. Los pintores del norte de Europa utilizaron posteriormente la proyección central y el escorzo geoméricamente correcto, y en la época de los escritos y el trabajo gráfico de Durero, el norte tendía a utilizar puntos de vista más oblicuos y de «ángulos amplios ». También en la propia Italia los sistemas se mezclaban mucho entre sí. (Brodwell 1996)

En este preciso instante es donde empieza a entrar en crisis el sistema de representación, dado que dichas líneas ortogonales no son apropiadas para otro tipo de representación pictórica por ejemplo el cuerpo humano., es decir el objeto de imitación queda suspendido. Solo con la aparición de figuras como el arco y su ulterior puesta en marcha por artistas como da Vinci, se potencia la figura humana en detrimento del espacio geométrico, como se mencionó anteriormente lo que se desarrollo fue un conflicto entre una cuidadosa representación del espacio arquitectónico y una construcción distorsionada de la figura humana como lo referencia Brodwell(1996).

Con la posterior aparición de las vanguardias en pintura, fotografía y cine persisten algunos postulados de la lógica que nos hemos propuesto demostrar. Contradictorias desde su nacimiento y producto de la modernidad estas vanguardias van a socavar profundamente las imposiciones de modos y cánones desde la academia y a la par padecen los embates del progreso técnico, el desarrollo de soportes que inciden directamente en las técnicas de representación.

Tal es el caso de la fotografía y sus distintos soportes (daguerrotipo, heliografía, colodión húmedo), pero no es solo en el plano técnico, todo un esquema de pensamiento se dilata y aparecen nuevas formas de estar juntos, de interactuar y de percibir, lo que eminentemente desemboca en nuevas apuestas estéticas y éticas.

(Belting, 2007) presenta el papel de la fotografía en la evolución del campo visual, dice.

La fotografía por mucho que haya continuado el campo visual rodeado por un marco, surgió de la protesta en contra del concepto de imagen de la pintura. No se trataba de un medio de la mirada, a la que reemplazaba por la cámara, sino de un medio del cuerpo que creaba su sombra real y permanente. (p.56)

El problema de la perspectiva y la representación convergen en el cometido de descripción de acciones y situaciones, de allí que se considere a la perspectiva como el concepto más elaborado de la tradición mimética de la narración, este elemento se convirtió en un recurso muy utilizado para representar, escenas bíblicas y religiosas de allí se desprende la concepción de fidelidad de la *istoria* de Alberti, cuyo objetivo no era otro que representar las maravillas de la creación divina tal y como se habían creado, pero esto plantea un carácter idealizado de la representación.

En la tradición mimética, narración equivale a mostrar y recepción equivale a percibir, pero las circunvoluciones de la perspectiva científica en la práctica revelan que ni mostrar ni la percepción necesitan respetar la verosimilitud geométrica. El significado narrativo

se transmite a través de un espectáculo idealizado y una percepción idealizada.

El compromiso de muchos pintores con la teoría de la perspectiva «pura» proviene de demandas específicas de la descripción de la historia; es decir, el mejor modo posible de comprender la acción de la historia puede no corresponderse con una construcción geométrica consecuente. Y del mismo modo en que la perspectiva escenográfica es inteligible aun cuando no se observe desde el palco del mandatario.

Si se traslada este apartado al análisis a partir de la forma cine vemos como repercuten estos conceptos en las discusiones sobre lo real, la representación de las historia(s), la aparición del documental y fidelidad de la obra, temas que anteceden su aparición como espectáculo.

Puesto que la recepción de cine será considerada como tal hasta que se convierte en un fenómeno de carácter colectivo, las historias que allí se desencadenan buscan ser comprendidas aun cuando el punto de vista del espectador no coincida geoméricamente con el del autor, cuando se habla de comprensión nos referimos aquí al cine clásico.

Dado que este cine tiene establecidas estructuras narrativas determinadas (inicio, nudo desenlace, herederas de la tradición mimética aristotélica) es referencial. Con las vanguardias sucede lo contrario hay un campo expuesto para la indeterminación, lo que se ve a 24 fotogramas por segundo y la sucesión de los mismos nos llegan a través de la persistencia retiniana, aun cuando es una ilusión que sucede muy rápido sabemos que hay un andamiaje simbólico detrás al cual se accede por distintos caminos, el extravío no debe ser considerado errado, simplemente es un obstáculo en esa episteme escópica que la sustenta.

Continuando con Belting (2007) este entrevé unos procesos cualitativos que se manifiestan en la cultura occidental, para Belting es el movimiento del cuerpo el referente por el cual otras culturas fijan su imagen a la posteridad, a través de la danza y demás rituales. Para este autor solo con la imagen fílmica la fotografía pudo cubrir una carencia

en la analogía corporal, que sin embargo se ocultó en la ficción de la presentación fílmica en beneficio de la simulación del movimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, el espectador va forjando nuevas maneras de acceder a una cultura, con la presunción de movimiento del cine se modifican los códigos simbólicos que permiten aproximarse a la mimesis, la cinética de las imágenes no garantiza una recepción adecuada, no en el sentido pragmático, sino en términos de lo que espacio temporalmente implica el arte cinematográfico, así se hace necesario erigir todo un lenguaje, que distribuye, reconstruye y recrea a partir de un montaje.

De allí que se despliegue un proto- lenguaje audiovisual que en sus inicios no será más que el teatro filmado, encuadres denominados vistas (téngase bien en cuenta la referencia del término), que en la mayoría de los casos implicaba un punto de mira a la altura del escenario teatral, donde la acción tenía lugar como en el caso de Melies, pero que a su vez empezaban a marcar distancia de la forma teatral a partir de procedimientos como el trucaje, fiel antecedente del montaje cinematográfico.

Brodwell (1996) propone que:

En consecuencia, el modelo del testigo invisible se convirtió en la respuesta para todo por parte de la teoría fílmica clásica, incluyendo problemas relacionados con el espacio, el autor, el punto de vista y la narración. Las incompatibilidades del modelo del observador invisible no se resolvieron, sino que se recompusieron. Pudovkin afirmaba que, utilizando las percepciones del observador invisible, el estilo fílmico podía imitar la experiencia ordinaria. El plano correspondería a un dato perceptual en bruto. El montaje imitaría, pues, a un proceso psicológico, el del cambio de atención (p.9).

Palabras más palabras menos, las obras por encargo definían este carácter de fidelidad, lo que eminentemente hace cuestionable tal precepto, si por fidelidad Alberti entendía

una relación cuasi perfecta de la obra y la imitación de ese mundo como objeto, de cierta manera deja entrever que los artistas eran conscientes de lo problematizable de dichas representaciones, y aquello que hace que la comprensión de la historia entre a definir parámetros para la creación artística.

Con todo lo anterior y lo problematizable de este sistema visual, es el que permitió y privilegio una visión teleológica del arte, es necesario poner de manifiesto ciertos artificios de la creación artística que perduran o se camuflan, devienen en conceptos y categorías que perviven, se transforman y re-significan, si la perspectiva es más mental que óptica como lo denomina Brodwell(1996) , el papel del espectador o receptor se convierte en el corolario de una técnica manipulable, moldeable susceptible de ponerse a prueba.

La reflexividad a la que sometieron estos postulados los pintores renacentistas demuestra que allí aparece este carácter moderno del autor, en el que pone a prueba su lugar de enunciación, un punto de vista demasiado arbitrario si se toma en cuenta que es concebido bajo tal naturaleza univoca., resta decir que cada sistema de representación lleva consigo su apostasía. Similar a la reflexividad la que someten el arte cinematográfico los autores de la Novel Vague.

Autores como Lev Manovich han partido de los postulados renacentistas de Alberti sobre la ventana (cuadro) su carácter virtual que procede también de esta época para realizar una arqueología de la pantalla contemporánea. Clasificada como un medio, el soporte de la pintura y su bidimensionalidad perduran aun cuando los adelantos técnicos hablen hoy de pantallas con curvaturas, dice Hans Belting que por tratarse de un medio de la mirada y no un medio del cuerpo, fue fundamental para el concepto de imagen en la modernidad y agrega que de una manera distinta que el libro impreso, la pintura se convirtió en un medio de transporte de la cultura occidental, y no solamente del arte. (Belting, 2007)

El régimen escópico igualmente atraviesa el grueso de las vanguardias, desde el

impresionismo hasta el cine llamado moderno, sin embargo es el surrealismo el caballito de batalla frente a la tradición estética y de pensamiento que anteceden su aparición, de allí que si existe un inconsciente óptico como lo denomina Brea de un conocimiento no conocido inscrito en lo visual del que habla Benjamin.

Estos movimientos artísticos aprovechaban el dispositivo para que el subconsciente aflorará, es el caso de los surrealistas, cuyos límites no estaban en el plano de lo concreto o real.

Una película como el Perro Andaluz (1929), o el Ballet Mecánico (1924) de Fernand Léger. Buscan reestablecer ese hilo conductor del subconsciente con la realidad, por mecanismos liberadores, para estos el dispositivo del montaje, y la visión son solo mediaciones para que emerja todo el poder del inconsciente, donde las barreras de la libertad y la creación asoman.

Así, a la relación visión-conocimiento se añade la imagen, cuya condición autónoma del soporte caracterizan y reafirman su presencia(s) u ausencia(s). Así lo manifiesta Gilbert Durand (2000). Para quien la imagen sea cual sea el lugar en que se manifieste, es una especie de intermediaria entre un inconsciente inconfesable y una toma de conciencia confesada.

## 16. EL RÉGIMEN ESCOPICO NACIONALISTA

Ahora esta disertación se abre campo entre las teorías miméticas entendiendo primero que el carácter primigenio del lenguaje cinematográfico está más cercano a la escena teatral. De allí se desprende el que haya heredado todo un carácter asociado a un régimen escopico en el que subyace la perspectiva renacentista, lo que la ubica en un lugar propicio para la inversión del archivo u *opozzitional gaze*.

De allí mismo se desprende que se retome películas canónicas fundacionales en los que opera libremente la categoría del fuera de campo, en este sentido la categoría del fuera de campo entendida como espacio imaginario y concreto en permanente interacción, sufre tensiones de acuerdo a los cambios técnicos que inciden en el dispositivo.

Con la llegada del sonido, el espacio de la diegésis y la representación se extienden, lo que repercute en el campo y el fuera de campo, el paisaje sonoro irrumpe para complejizar la interacción de los cuadros en movimiento.

Lo que el autor nos permite reflexionar conectando estos dos conceptos, es en la rebelión proyectada, la contrainsurgencia, revertir el archivo, la escritura, tal proyección del reflejo distorsionado puede ser asociado al concepto que es a su vez la analogía planteada frente al tema de la nación y al representación en el cine silente colombiano trabajado por Nasly Maryith Lopez(2006).

Un hecho artístico y uno político confluyen de modo insospechado en un mismo fin: dar materialidad a ideas para narrar una sociedad. Así como en el cine la pantalla atrapa y materializa la existencia impalpable de los reflejos y rayos luminosos lanzados al espacio por un proyector, la nación genera un espacio en el que confluye la comunidad, la cual se imagina (referencia de Benedict Anderson) idealiza y proyecta. Recogiendo en si



las imágenes mentales, creencias y representaciones a través de las cuales una colectividad social y política se autodefine. En esta relación ambivalente se encuentran cine y nación para revelarse mutuamente y manifestar que así como en el cine se refleja, la idea de la nación pervive en la creación artística de un país. (p.19)

Más adelante agrega:

La nación como será aquí entendida alude a las interrelaciones de tipo social, cultural, étnico, político y económico legal, que permiten dentro de una comunidad estrechar lazos emotivos dentro de sus miembros. La nación es un sentimiento de aceptación tácita construida día a día que hermana en torno a mitos y creencias, un pasado en común y esperanzas colectivas, haciendo a cada comunidad única entre otras semejantes. (p.22)

Backzo citado por Lopez (2006) piensa que en la puesta en escena de las películas se observan tres elementos fundamentales para entender la idea de nación: mitos, emblemas y representaciones del poder y la sociedad, usando como herramienta los imaginarios sociales, entendidos como las invenciones permanentes que hace la sociedad de sus propias representaciones y que les sirve para legitimar un orden, percibir sus diferencias y darse identidad.

López (2006) remata en sus conclusiones diciendo en referencia al cine argumental silente de los años 20 lo siguiente.

Como espacio de representación se constituye en vehículo de un discurso didáctico y moralizador en sus pretensiones, costumbrista y romántico en sus temáticas, pero sobre todo hace tangible una experiencia de nación que en su puesta en escena, consagra como en un ritual, el destino a la colectividad, de todos aquellos que participaron y hoy participamos en la

vida, emociones y virtudes de la Colombia de los años 20, proyectadas en la pantalla del tiempo gracias al cine (p.86)

Varios comentarios atañen este ensayo de Nazli Maryith, sin embargo me centraré en lo que a esta ruta respecta. En definitiva esta idea rescata la materialidad e inmaterialidad del cine como dispositivo, por un lado su carácter técnico y por otro su carácter mítico, en este sentido la idea de Nazly se aproxima a la idea del cine de Bizin (1990) que reconoce en el cine dos antecedentes, uno próximos y otro remoto en el cine, lo que la acerca a toda una tradición de pensamiento del arte renacentista del cine como ventana y del cine total, la concepción ontológica del mismo.

El corpus de películas seleccionado por López lo constituyen piezas del periodo silente, lo que se asocia para el caso colombiano como el periodo dorado por el número de producciones (16 en total), por la idea de crear una industria nacional de cine y a un contexto socioeconómico y cultural preciso del país con la bonanza cafetera.

Esta producción silente como ella lo reconoce está más cerca del lenguaje teatral que del lenguaje audiovisual.

Emparentadas ampliamente con la literatura de la época y con un manejo del lenguaje que nos es del todo cinematográfico sino que toma de la representación teatral algunos elementos, los argumentales silentes buscaron narrar sin pretensiones épicas, historias locales con marcada tendencia costumbrista y romántica heredados de los escritos que las inspiraron.

El desarrollo industrial de los países del centro está enmarcado por un creciente proteccionismo que sin lugar a dudas confluye con la idea de nación, proteger a la comunidad frente al flujo indiscriminado de bienes en detrimento de la producción de la propia comunidad, este proceso aprovechado por el capitalismo desde sus orígenes mercantiles y en cuyo seno se encuentra la cultura, le subyacen acontecimientos como la reforma protestante que dieron al traste con el desarrollo mercantil favorecedor del

modo de producción capitalista.

El proceso anteriormente señalado se desarrolla en el plano cultural la decodificación y la traducción de textos sagrados, la transcripción fue un intento de ponerlos en común y utilizo las lenguas propias, con lo cual se marcaba un distanciamiento de gran envergadura y definía el rumbo político y cultural de la comunidad.

De allí mismo se desprende que cada comunidad empieza a erigir un régimen escópico nacionalista, en el caso de América Latina la formación del régimen escópico ha estado cruzada por distintos procesos de conformación en el que se deben tener en cuenta procesos pos independentistas y republicanos.

Para el tiempo en que Colombia se iniciaba hacia la experimentación y adaptación de obras literarias para el cine, la mayoría de industrias en Europa y Norteamérica ya se habían establecido y habían implementado un lenguaje propio que fue generando geoestéticas, el cine en Colombia como en gran parte de América Latina y el Caribe se entendió como un proyecto modernizador funcional a un tipo de nación, excluyente, patriarcal, falocéntrica y hacendataria, sin embargo este carácter no es mencionado.

De esta manera el estudio de la nación a través de la cinematografía ha sido implementado para develar el carácter de una cultura o una sociedad, es el caso de Kracauer (1985) y su análisis de la nación Alemana a través de la cinematografía silente. Cuando la autora se refiere a la nación como las interrelaciones de tipo social, cultural, étnico, político y se refiere a las económicas de tipo legal, hacer hincapié en términos de lo legal conduce ineludiblemente a su opacidad, lo ilegal, constitutivo igualmente de lo nacional.

Al negar u omitir la ilegalidad se niega de plano amplios sectores que componen la amalgama de lo que ella denomina nacional, en el caso colombiano es la economía ilegal la que permite construirse en el día a día a millones de pobladores y a su vez recomponen esquemas culturales que como el narcotráfico generan sus propios códigos lingüísticos

y extralingüísticos. Y que a su vez, genera un flujo de mercancías físicas y simbólicas que configuran imaginarios y desconfiguran otros, como en una balanza de pagos simbólica, y que en definitiva excede la idea de lo nacional.

Para el caso que compete, este análisis en el cine colombiano también ha presentado esos flujos de lo ilegal que han cobrado tanta importancia para el análisis de los discursos de la violencia o las violencias representadas en pantalla. En este sentido el cine de la violencia remite a las ilegalidades representadas en las situaciones y contextos sociohistoricos en las que se manifiesta por ejemplo, en actores del conflicto político que asumen rostro e identidad propia a partir de la representación de un acontecimiento.

De esta manera tenemos el cine de la primera violencia cuyas representaciones aluden a este acontecimiento, la muerte del caudillo Jorge Eliecer Gaitán y el bogotazo que se ubican espacio-temporalmente como fecha decisiva con motivos de una periodización histórica y metodológica que facilite y proporcione elementos para abordar el fenómeno.

Sin embargo resulta problemático por no decir que impreciso con toda certeza que el fenómeno de la violencia en el país tenga su génesis en un acto que presurizó, aceleró y potenció la convergencia de distintos vectores, distintos conflictos anteriormente irresueltos con los que se pone en entredicho la narrativa nacional mirada a través del prisma del discurso de la élite.

El cine de la segunda violencia cuyos actores están enmarcados por la ilegalidad que detenta el poder político y la lucha subversiva al igual que su contraofensiva paraestatal , y una tercera violencia en la que aparece el narcotráfico igualmente donde se pondera el flujo ilegal de mercancías con carácter trasnacional , esta última se combina con la violencia urbana heredera de las otras dos en el que la urbe cobra valor estético que interesa a los realizadores, esta caracterización periódica de la violencia con fines metodológico e históricos es sumamente discutible, tal caracterización realizada por Kantaris(2008) .

El ensayo Cine Urbano Y La Tercera Violencia Colombiana de Kantaris es retomado por otros autores como Ospina para quien la violencia se extiende de manera ordinal, dando pie para referirse como lo hace a una cuarta violencia en las que son mucho más evidentes las mutaciones de la ciudad letrada (Rama) que va abriendo paso a una ciudad hypermediada o hipertrofiada.

Tales periodizaciones pueden rastrearse en la representaciones respectivas que de estos fenómenos violentos realizan películas como *Canaguaro*(1981) *Cóndores No Entierran Todos Los Días*(1984), *Pisingaña* (1986), *Rodrigo D No Futuro* (1990) Y *La Gente De La Universal* (1993) por solo mencionar algunas.

Desde hace un tiempo las narrativas que provienen de las elaboraciones de un cine local ya han explotado la idea de nación, puesto que como vemos por ejemplo en las trilogías de Gaviria, hay una conexión ente, delito, violencia y flujos de mercancías con destino al mundo, es el caso de la cocaína, en un artículo de Diego García Moreno (2000) *La Ciudad y el primer cine de Gangsters* se expone brillantemente como ambos centros industriales respectivamente (Chicago en Estados Unidos y Medellín en Colombia)dan origen a dos grandes capos que nutren las narrativas de la prensa, el cine y en el último periodo para el caso colombiano la televisión. Ellos son Al Capone y Pablo Escobar respectivamente.

Otra referencia al carácter constitutivo de lo ilegal en la idea de nación se puede rastrear en el cine de Gangsters de finales de los años 20 en norteamérica y principio de los 30, allí emergen actores principales en la conformación de un discurso de la nación norteamericana.

En este cine denominado norteamericano en el que los estudios se ponderaron y desarrollaron estilos e improntas aparecen los hijos de los primeros migrantes excluidos de un sistema legalista y liberal.

En estas representaciones cinematográficas confluyen los proceso migratorios hacia

grandes centros urbanos de desarrollo industrial como Chicago, lugar propicio para el surgimiento del gangster, que no solo amenaza al establishment sino los valores culturales y sociales de la época, a través de su modo de hablar, el gang ( del inglés pandilla) su modo de vestir y de vivir, lo que denota igualmente el paso de una narrativa mítica a otra capturada por el cine a través de los géneros, en cuya correspondencia se tendría al western como inicial, y al cine negro como a medio camino dentro del mito fundacional norteamericano.

Partiendo de la propuesta de los conjuntos de normas (Hurtado citado por Heredero y Santamarina 1996).

Se propone revisar el género negro a la luz de los canones mítico- estructurales confrontados con otros factores específicos del modelo, en este caso hace referencia la relación dialéctica del cine negro con el presente histórico de la sociedad en la que nace, este elemento es decisivo en la comprensión del fenómeno cultural norteamericano.

Esta “representación codificada” habla de una sociedad del crimen, de la venalidad y de la corrupción en la sociedad de su propio tiempo. En un sentido más amplio y profundo, de la convulsiva transformación de valores que sacude a un país sorprendido, primero, en una rápida y voraz evolución hacia el modelo industrial, sumergido después en una profunda crisis económica y enfrentado, finalmente, al esfuerzo bélico que lleva consigo su implicación en la contienda europea. En definitiva, de los nuevos referentes que alimentan, por activa o por pasiva, el imaginario de la formación industrial y urbana capitalista que rompe con la vieja idealización del mito fundacional -de carácter rural y agrario, como ilustra toda la mitología del *western* de la América primitiva. (p 25).

Heredero y Santamarina (1996) proponen lo siguiente.

Ahora bien, las convenciones que hacen posible esta simbiosis y que dan forma a dicha expresión narrativa son configuradas por un sistema de producción que condiciona, a su vez, un determinado proceso de elaboración de los filmes. La dinámica y las exigencias de este mecanismo de construcción fílmica tienden a codificar, por su parte, unos modos narrativos, un modelo de verosimilitud diegética, un sistema dramático y unas formas visuales. Y viceversa; es decir, estas mismas formas - industrialmente ahormadas- serán capaces de generar su propia autonomía funcional y, si consiguen establecer una fecunda comunicación bidireccional con sus destinatarios, también lo serán de incidir sobre el *modus operandi*, sobre las perspectivas y sobre la evolución de los sistemas de producción que las han prohiado. (p.20)

Resta decir que los cánones o formulas cinematográficas que propone la industria y toda la agencia cultural que la rodea son inyecciones de sobrevivencia para el régimen escópico, que retroalimenta tales bienes simbólicos y coadyuva a la participación en la producción simbólica de imágenes a nivel internacional. Películas como *Scarface* (1932) de Howard Haws , *La Ley del Hampa* (1927), *Los Muelles de New York* (1928) representan este momento de la sociedad norteamericana.

Otro elemento para interrogar en el artículo de López es que entiende ella por puesta en escena, un concepto muy debatido desde su introducción por la *Novel Vague* en los años 50 y que alude inmediatamente a la política del autor, estas categorías son utilizadas por una crítica especializada que define sus conceptos en abierta oposición al mainstream de la época, en este caso la industria cultural hegemónica norteamericana y su apuesta por el *study sistem*. Esta *mise en scene* es entendida como un conjunto, como un universo, lo que en términos del análisis del film ponderaba y estructuraba elementos como, el maquillaje, el decorado, el vestuario, pero en el que por sobre todo pesa el espíritu y atmósfera del creador.

Este concepto complejiza el análisis de Maryith López (2006), puesto que utiliza una

categoría nueva para analizar cinematografía silente, homogénea plásticamente y prolífera discursivamente.



## **17. LA MIRADA OPOSITORA**

### **17.1 SUBVERSIÓN DE LA MIRADA, INTERSTICIOS, POSICIONES Y OPOSICIONES**

Ahora si retomamos la analogía de López (2006) del espacio de la representación y proyección de la nación y si lo invertimos valga la redundancia como lo sugiere Guha (2007) en la lectura inversa del archivo, obtenemos que este ejercicio realizado a través de las imágenes mentales, creencias y representaciones que autodefine la comunidad, reflejan las opacidades en tal representación, tales imágenes juegan un papel primordial en la configuración del pasado y el presente de sus miembros.

Ahora, la nación no es un hecho dado, tal narrativa se teje en la interacción de distintas tramas discursivas en disputa, cuyo lugar de enunciación corresponde a un lugar de poder, este tipo de análisis obedece a la propuesta enmarcada dentro de los estudios de la subalternidad.

¿Pero qué implicaciones tiene en el arte de las imágenes en movimiento tal representación?, ¿qué se entiende por subalterno en este campo?, ¿a que alude?, y finalmente ¿son estos subalternos enunciadore de sus imaginarios a futuro en la representación que se elabora de ellos?, todo estas interrogantes están imbricados en al acto de ver, ¿cómo se ve la nación?, es decir cómo es recibida esa representación. El interés está centrado en la imagen subalterno y no la imagen del subalterno, como nos vemos y nos representamos en pantalla, y a su vez como se representa esa otredad tan conflictiva en países como Colombia.

Si es el fracaso de la nación el tema de análisis de los estudios de la subalternidad, la mirada opositora se desarrolla en el espectador a través de serios cuestionamientos no solo hacia el amo sino hacia sí mismo, uno de los problemas más fuertes es que el colonialismo naturaliza el ser y el sentir.

No solo es necesario oponer la mirada al amo sino a sí mismo, pues estamos preñados de lo que la mirada colonial ha dejado sobre nosotros, profundamente racial, empeñada en el desprecio de sí mismo, de allí la importancia del autodescubrimiento en el documental y vídeo indígena como un espacio de disputa tanto del discurso como de las imágenes, esto en el caso latinoamericano proviene desde los albores de la colonización en que el des-encuentro entre dos mundos tiene lugar allí y las implicaciones que ello tendría en la producción de nuevos sentidos.

Al respecto Silvia Rivera Cusicanqui (2010) elabora una genealogía de la imagen chixi, la propuesta de Cusicanqui se inscribe en lo que se ha denominado sociología de la imagen, una metodología novedosa para el análisis histórico.

En la sociología de la imagen, las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial. (p.5)

Otra propuesta que se analiza en este trabajo y es retomada para plantear algunos interrogantes es el concepto que elabora (Hooks, 2000) denominado *oppositional gaze* además de una extraordinaria exposición de motivos y argumentos sobre la subversión de espectadores negros, asume su lugar de enunciación y su deseo como la guía de una reflexión que se inicia en el otro pero que es constitutiva del sí mismo.

Continuemos con Cusicanqui (2010):

Esta intersubjetividad es tomada en cuenta por algunos pensadores como es el caso de Ricoeur, sin embargo para el blanco colonizador el otro amenazaba la existencia del sí mismo, la anulación del otro se convierte en la lógica bajo la cual opera todo su universo representativo, el teatro del

poder allí despliega sus dispositivos. Al mismo tiempo, el registro visual nos permite descubrir los modos en que el colonialismo se combate, se subvierte, se ironiza, ahora y siempre. Es así que los dibujos de un cronista del siglo XVII (Guamán poma de Ayala) pueden interpretarse como verdaderos flash backs desde los que repensar el pasado según una nueva mirada del presente. (p.6).

A partir de esta mirada opositora de Hooks (2007) tenemos que:

What does it say about racial purity that the best blondes have all been brunettes (Harlow, Monroe, Bardot)? I think it says that we are not as white as we think." Burchill could easily have said "we are not as white as we want to be," for clearly the obsession to have white women film stars be ultra-white was a cinematic practice that sought to maintain a distance, a separation between that image and the black female Other; it was a way to perpetuate white supremacy. Politics of race and gender were inscribed into mainstream cinematic narrative from Birth of A Nation on. As a seminal work, this film identified what the place and function of white womanhood would be in cinema. There was clearly no place for black women. (p.120)

Este análisis sigue esta ruta propuesta por Hooks que cuestiona el cine mainstream, películas que por su carácter canónico adhieren a una tendencia que inscribe de manera categórica una representación racial y estereotipada en este caso de la raza negra. Sin embargo, como se trabaja en el lado A, el corpus de películas canónicas de los inicios del cine denotan ese carácter colonial y segregador que ha perdurado en el cine.

*El Nacimiento De Una Nación* (1915) de David Griffith además de ser una película que expone la creatividad y el genio del autor, no escapa a una época de permanente tensión en la formación de la nación estadounidense, este carácter mitológico se repetirá a través de los géneros cinematográficos como el western y el cine negro respectivamente. Confluyen en los elementos de la puesta en escena ese carácter mitológico.

¿No es acaso esto poner en entredicho la misma nación norteamericana a partir de los arquetipos y representaciones elaborados por el cine?, además de permitirle a Griffith erigir una industria muy fuerte, antes de analizar los procesos económicos que dan al traste para la gesta de lo nacional, es necesario reparar esta puesta en escena, y por otro lado ¿no constituye esto una propuesta enmarcada en los estudios de la subalternidad?

Beverley (2004) nos dice al respecto que “Los estudios subalternos tratan sobre el poder, quien lo tiene y quien no, quien lo está ganando y quien lo está perdiendo. El poder está relacionado a la representación: ¿cuáles representaciones tienen autoridad cognitiva o pueden asegurar la hegemonía, cuáles no tienen autoridad o no son hegemónicas? (p.22).

Como veremos aquí todas estas categorías se enmarcan en y pueden funcionar al unísono, de manera que polifónicamente estamos en permanente juego de significantes, aunque no solamente apela a lo discursivo, puesto que es en el seno del lenguaje audiovisual y del montaje cinematográfico, es allí donde reside ese carácter que define los juegos de poder, las miradas al margen como lo propone Gottberg (2008).

Sin embargo, resta aclarar que en el mismo ejercicio de análisis si se quiere, la idea de representación o de traer a colación el tema subalterno para la academia es igualmente cuestionada.

Spivack(2007) argumenta que lo que los estudios subalternos pueden o deben representar no es tanto el subalterno como sujeto social concreto, sino, en cambio, la dificultad en representar al subalterno en nuestros discursos disciplinarios y en nuestras prácticas dentro de la academia, así el trabajo en estos centros de producción de conocimiento son también revisados.

Beverly (2006) comenta al respecto que:

Spivak está tratando de decirnos que, casi por definición, el subalterno es subalterno en parte porque no puede ser representado adecuadamente por el saber académico (y la “teoría”). No puede ser representado adecuadamente por el saber académico porque ese saber es una práctica que produce activamente la subalternidad (la produce en el acto mismo de representarla) ¿Cómo se puede reivindicar representar el subalterno desde el saber académico, entonces, cuando ese saber está en sí mismo envuelto en la “otrificación” del subalterno? (p.3)

Miremos la propuesta de Hooks, (1992) a través del prisma de la representación cinematográfica y estrechemos la relación de análisis.

From "jump, ~ black female spectators have gone to films with awareness of the way in which race and racism determined the visual construction of gender. Whether it was Birth of A Nation or Shirley Temple shows, we knew that white womanhood was the racialized sexual difference occupying the place of stardom in mainstream narrative. (p.122)

El análisis de Hooks parte de las distintas puestas en escena que buscan representar la mujer afro norteamericana, a través de estereotipos, de un lenguaje, una manera de ser y unos modos que se manifiestan en pantalla pero que distan mucho de ser asumidos como propios después de un proceso donde media la mirada opositora, esto es aproximarse a lo que consideran como espectadoras de una identidad presentada desde lo otro.

Hooks referencia las películas canónicas como el Nacimiento de una Nación de Griffith, allí en el discurso fundacional de la nación estadounidense, Griffith despliega todo su arsenal racial sobre la conformación de la comunidad y la tensión generada ente los miembros confederados, los del sur y esos otros indígena y afros. Es una mirada falocéntrica nos dice, racializada, que es constitutiva del canon cinematográfico que pretende criticar.

El proceso de desarrollo de la mirada opositora está estrechamente vinculado al tema identitario que a su vez genera los anclajes simbólicos que operan en la vida cotidiana, si a esto se le adhiere una mirada cargada de deseo, tenemos que la construcción del self esta mediada básicamente por estas representaciones que por la vía del canon y otras fórmulas terminan siendo edificantes en el imaginario y la identidad para este caso de las espectadoras afroamericanas.

Para el tema de la representación recordemos la metáfora lacaniana, ese problema ya había tenido su antecedente en el análisis lacaniano de la otredad, narrando una historia personal sobre la pesca se percata del asunto, esta metáfora es retomada por Beverly (2006):

Un día estoy en un barco pequeño ejerciendo el oficio de pescador con un tal petit jhon, flotando sobre las olas, resplandece una luz, al observar petit jhon le dice -¿Ves la lata? ¿La ves? Pues bien, ¡ella no te ve!

El tema de la reciprocidad visual, el campo visual se rescata aquí, dice que Lacan contó esta “pequeña historia” para ilustrar su teoría de la relación entre el sujeto y el campo visual (forma parte de sus lecturas sobre la mirada y el objeto petit a). Pero ésta es también una historia sobre subalternidad y representación –en este caso, sobre cómo el sujeto subalterno se representa al sujeto dominante, y en el proceso lo descoloca, mediante una negación o un desplazamiento (p.24).

Continuando con el tema de la identidad en el cine mainstream norteamericano, Hooks (1992) nos aporta lo siguiente:

Has enormous power. Yet, she also creates a filmic narrative wherein the black female protagonist subversively claims that space. Inverting the "real-life" power structure, she offers the black female spectator representations that challenge stereotypical notions that place us outside the realm of filmic

discursive practices. Within the film, she uses the strategy of Hollywood suspense films to undermine those cinematic practices that deny black women a place in this structure. Problematizing the question of "racial" identity by depicting passing, suddenly it is the white male's capacity to gaze, define, and know that is called into question .(p.129)

Entonces Hooks (1992) desarrolla una idea de Hall sobre la identidad y la representación:

In this sense, they make explicit a critical practice that provides us with different ways to think about black female subjectivity and black female spectatorship. Cinematically, they provide new points of recognition, embodying Stuart Hall's vision of a critical practice that acknowledges that identity is constituted "not outside but within representation, and invites us to see film "not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as Qew kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are. (p.131)

Hooks está haciendo referencia a la obra de Stuart Hall *Identity and Cinematic Representation*, (1989). Allí Hall esboza como se edifica el cine y las representaciones que de los afro-descendientes este realiza, existe todo un despliegue de poder, pero a su vez referencia trabajos que parten de lo visual, a través de dispositivos como la fotografía o el cine que refundan un imaginario panafricano, o un nuevo imaginario sobre el África desde el Caribe, la parte anglosajona y el origen.

Aquí Stuart Hall (2006) se cuestiona por ese nuevo sujeto que habla desde el dispositivo cinematográfico, ¿quién es? se pregunta desde donde habla y como se representa ese sujeto a partir de la emergencia de los terceros cines y el surgimiento de una diáspora que así lo enuncia

Both the new "Caribbean cinema", which has now joined the company of the other "third cinemas", and the emerging cinemas of afrocaribbean blacks in the "diasporas" of the west, put the issue of cultural identity in

question. Who is this emergent, new subject of cinema? From where does it speak? The practices of representation always implicate the position from which we speak or write- the position of enunciation. What recent theories of enunciation suggest is that, though we speak, so to say "in our own name", of ourselves and from our own experience, nevertheless who speaks, and the subject who is spoken of, are never exactly in the same place. Identity is not a transparent or unproblematic as we think. Perhaps, instead of thinking of identity as an already accomplished historical fact, which the new cinematic discourses then represent, we should think, instead, of identity as a "production", which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation. But this view problematizes the very authority and authenticity to which the term, cultural identity, lays claim. (p.68)

Entonces se complementa esta referencia sobre el cine de la diáspora a partir de lo siguiente que nos dice Hooks (1992):

Cinematically, they provide new points of recognition, embodying Stuart Hall's vision of a critical practice that acknowledges that identity is constituted "not outside but within representation," and invites us to see film "not as a second-order mirror held up to reflect what already exists, but as that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover who we are." It is this critical practice that enables production of feminist film theory that theorizes black female spectatorship. Looking and looking back, black women involve ourselves in a process whereby we see our history as counter-memory, using it as a way to know the present and invent the future. (p.131)

El cine es una práctica discursiva constitutiva de la identidad nos dice Hall citado por Hooks

De esta manera el espectador para construir imaginarios a futuro vuelve sobre su



memoria. La contra memoria que referencia Hooks no es otra cosa que una mirada inversa del archivo, del archivo que ha representado su identidad, esto es una mirada opositora.

Esta mirada opositora no es sino un primer paso de reconocimiento, las experiencias en las comunidades afroamericanas e indígenas latinoamericanas desencadenaron nuevas miradas que problematizan el ser en el mundo, surgen así importantes realizadores que a través del audiovisual desarrollan una apuesta política por el reconocimiento y la lucha por los derechos fundamentales, del derecho de ver al derecho a la tierra.

Tal mirada opositora y conceptos como miradas al margen surgen de la amalgama de categorías retomadas de los estudios culturales, estudios de raza, género, y los llamados estudios de la subalternidad en este sentido propongo explorar algunas acotaciones sobre esta trama conceptual.

Explorando la categoría de mirada opositora propuesta por Hooks encontramos que los procesos que aborda Hooks están situados en la categoría de identidad, la construcción de la mirada opositora se define por la identificación de las espectadoras en este caso negras con los roles de la representación femenina negra en pantalla, pero a su vez es cotejada con el cine mainstream que representa a la mujer negra a través de un estereotipo y a la mujer blanca a través de otra, igualmente se encontró que los hombres negros tienen una mirada muy racial y sexista sobre el cuerpo representado de la mujer negra. Al respecto tenemos la siguiente cita de Hooks (1992):

That white supremacist structure that had murdered Emmet Till after interpreting his look as violation, as "rape" of white womanhood, could not control black male responses to screen images. In their role as spectators, black men could enter an imaginative space of phallogentric power that mediated racial negation. \ This gendered relation to looking made the experience of the black \ male spectator radically different from that of the black female spectator. Major early black male independent filmmakers

represented black women in their films as objects of male gaze. Whether looking through the camera or as spectators watching films, whether mainstream enema or "race" movies such as those made by Oscar Micheaux, the black male gaze had a different scope from that of the black female.(p.118)

El profesor Luis Duno Gottberg (2010) también se basa en esta categoría para desarrollar su propuesta de ensayo, similar a la mirada opositora pero en un terreno más amplio, dado que su propuesta es para estudiar la subalternidad en América Latina y el Caribe, donde confluyen distintos sectores en el juego de la hegemonía:

Parto de la siguiente idea: “mirar al margen” puede ser, simultáneamente, un acto que produce o reproduce la sujeción de un objeto (apropiado y consumido desde un lugar de poder, figura ; así como un acto que se despliega estratégicamente desde la periferia (guiño irónico, paródico, desenfadado o desafiante, retorno de la mirada, perspectiva anamórfica que distorsiona lugares de autoridad; interesa pues tener presente la ambigüedad de la preposición, ya que resulta productiva para pensar el carácter *relacional* y *contradictorio* de esa complejísima práctica de producción de mundos y sujetos, a partir del acto socialmente determinado de ver, al cual denominamos “mirar”. en este sentido, el cine, la fotografía y demás discursos visuales, generados en América Latina constituyen una mirada *a/* margen: perspectiva periférica que, a un tiempo, genera sus propias subalternidades.(p.43)

Continuando esta ruta se referencian trabajos que desde lo visual han propuesto una mirada opositora o al margen en las palabras de Luis Duno Gottberg, habitar los márgenes e ir al centro, rodearlo, retornar con la maleta llena, estas prácticas culturales son constitutivas y reciprocas.

Si bien existen numerosos ejercicios visuales que van desde lo pictórico, pasando por el

grabado y la pintura nos centraremos en los dispositivos fotográficos y cinematográficos respectivamente

Retomando algunos ejercicios desde el dispositivo fotográfico reseñamos la crítica que realiza Susan Sontag al surrealismo; nos dice Sontag (2005) que “el estilo surrealista, su idea principal reside en borrar los límites entre el arte y lo que se llama vida, entre los objetos y los acontecimientos, entre lo intencionado y lo fortuito, entre los profesionales y los aficionados, entre lo noble y el oropel, entre la maestría y los errores afortunados.” (p.80)

Aunque loable la propuesta surrealista, es necesario revisar eso que atrás Hall comentaba sobre los lugares de enunciación, aunque esta propuesta políticamente correcta desee reconciliar el arte con la vida, es necesario comentar que la propuesta surrealista incurre en un doble error, tal pretensión la ubico más al borde de una alteridad exacerbada en el estilo y la estética, sin embargo proporciono elementos que rompían con ciertos cánones impuestos.

Luego Sontag (2005) refiriéndose a la ficción nos dice que el surrealismo se ha consolidado allí.

Las artes en las cuales el surrealismo se ha consolidado son la ficción (sobre todo en cuanto a contenido, pero con temas mucho más abundantes y complejos de los pretendidos en pintura), el teatro, las artes del ensamblaje, y – de modo cumplido y triunfal- la fotografía. (p.80). Y más adelante apunta (Sontag, 2005), que “Los artistas fotógrafos que se afanaron por interferir en el supuesto realismo superficial de la fotografía fueron los que transmitieron de modo más restrictivo sus propiedades surreales” (p.80).

Con la crítica demoledora de Sontag (2005) al surrealismo podemos rastrear ciertos antecedentes en la representación del otro a través del dispositivo fotográfico y cinematográfico, así mismo Sontag advierte del peligro y poco criterio de un operario de

cámara que adjudica al dispositivo una carga certera frente al objeto retratado.

“El error de los militantes surrealistas fue imaginar que lo surreal era algo universal, es decir un ámbito de la psicología, por cuanto resulta ser de los más local, racial, clasista y fechado” (p.83).

Entonces ubica a al surrealismo como una propuesta de clase, en este un ideal pequeño burgués es el que opera, de allí que esta universalidad sea respaldada por un entronamiento universal de la cultura burguesa, y la vez al respaldo psicoanalista de la corriente. Al respecto la misma Sontag (2005) nos dice:

Al creer que las imágenes que buscaban provenían del inconsciente, cuyos contenidos como fieles freudianos,- consideraban atemporales y universales, los surrealistas no comprendieron, lo más brutalmente conmovedor, lo irracional lo no admisible, lo misterioso; el tiempo mismo. Lo que vuelve surreal una fotografía es su irrefutable patetismo, como mensaje de un tiempo pasado, y la concreción de sus alusiones sobre la clase social .Esto último es lo que nos llama la atención, la representación de la clase social. (p.83)

Este encantamiento del surrealismo por los excesos sociales está presente por ejemplo en el cine de Buñuel, en *El Fantasma de la Libertad* (1974), tal exceso es explotado que invierte los valores estéticos a través de la inversión de códigos y significantes, el baño es el comedor y el comedor opera como baño, por otro lado una película como los Olvidados consolida una mirada entre el realizador y toda su carga perceptiva y la representación que excede su forma estética.

En este intersticio es que se ubica la mirada opositora o al margen, ese contrapunteo entre el lenguaje de la cámara propuesta por el autor y la recepción propia en aras de un código audiovisual como es el cine.

Más adelante dirá Sontag (2005) sin temores:

Que el surrealismo es una desafección burguesa, que sus militantes lo creyeran universal, es un indicio nada mas de que es propiamente burgués. Como estética que anhela ser una política, el surrealismo opta por los desvalidos, por los derechos de una realidad apartada o no oficial. Pero los escándalos que prolijaba la estética surrealista resultaba ser en general precisamente los misterios domésticos oscurecidos por el orden social burgués, el sexo y la pobreza. (p.83)

Con todo y lo que Sontag hace hincapié frente a la representación del otro, no puede ser menos que crítica ante una referencia a lo real que excede su representación como dispositivo, sus nociones de realidad se asocian al desarrollo de una episteme critica visual, para ella la tensión se genera en la representación, las intenciones del autor y no solamente de la construcción de realidades.

Así las cosas, Susan Sontag nos permite adentrarnos en este terreno de la subalternidad, cuando Sontag trata de explicar esa representación de la nación, sabe que es eminentemente un discurso de tinte ideológico, la nación norteamericana como la alemana obedecen a patrones político-estéticos afín a cada proyecto de nación.

Entonces el exotismo al que este trabajo ha dedicado el análisis precede la aparición del cine pues como lo reseña la misma autora Sontag (2005) “La visión de realidad como una presa exótica que el diligente cazador con cámara debe rastrear y capturar, ha caracterizado a la fotografía desde sus comienzos, e indica la confluencia de la contracultura surrealista y los desdenes sociales de la clase media” (p.83).

Ahora como dice Huberman (2014) el riesgo de los pueblos al ser expuestos es a desaparecer o a sobrevalorarse. Ésta relación proporcionalmente inversa se puede extrapolar al género documental en cine que durante distintos periodos se ha resistido a ser valorado como ficcional.

El profesor Gottberg (2011) expone en este apartado toda una intención investigativa

sobre la subalternidad:

Con la intención de esbozar un mapa accesible para la reflexión crítica sobre la marginalidad en el cine latinoamericano, he decidido emplear aquí películas ampliamente conocidas, que me permitirán explorar la tríada “representación”, “sujeto” y “poder”. En efecto, hablar de “mirada” y “marginalidad” es tratar ineludiblemente con estos tres ejes fundamentales, que atraviesan toda discusión sobre clase, “raza”, etnicidad, género, sexualidad y, sus concomitantes articulaciones (o significaciones) en el campo de la violencia y la exclusión. Una última observación: en todo momento me gustaría mantener presente la ambivalencia de eso que he definido como una mirada *al* margen, la cual transita desde propuestas opresivas hasta expresiones de un contrapoder, de una *contra-mirada*, que no escapa a las contradicciones. (p.43)

Y continúa Gottberg (2011):

Mi segundo y último punto es que la producción de *miradas al margen* constituye una dinámica inestable de pugnas donde el centro y la periferia, la subalternidad y el poder se disputan el espacio de la pantalla, la nación y el más tangible del cuerpo. Más allá de dinámicas de opresores y oprimidos, los abordajes deben explorar los posicionamientos y re-posicionamientos de los sujetos y los objetos de la representación. Las ambivalencias de esta mirada son aquellas surgidas del régimen escópico de un nacionalismo concebido como proyecto patriarcal y criollo. Cooptación (de un cuerpo nacional feminizado y racializado) y resistencia (desde un nacionalismo mestizo) se articulan así en distintos niveles dentro de un mismo texto fílmico. (p.61)

En el dispositivo fotográfico también se puede encontrar reflexiones que parten de lo contrario o hacen uso de lo que se denomina mirada opositora o al margen. Parten de

un reconocimiento al otro, si bien expone ante el reto la mirada del objeto, esta se va a constituir en una experiencia fenomenológica, que interroga cada instante de esa nula vida, es el trabajo de el medico Phlipe Bazin, en una serie llamada rostro que data de 1985-1986. Este trabajo explora, estados de ánimo, entes, cosas de los que nunca el observador sale indemne (Huberman, 2014)

Para Philippe Bazin el mirar, el ver, se convierte en una práctica intersubjetiva, nos dice Huberman (2014):

El disparador por lo tanto: una experimentación, mediante el uso del equipo fotográfico de la mirada, concebida para transformar el ojo clínico y su necesaria gestión técnica en ojo a la escucha, por decirlo de algún modo. Bazin describe esta práctica como iniciación; “un viaje iniciático en el reconocimiento de los otros, y con ellos de sí mismo, en sus ojos en su rostro aprendí a reconocerme”. (p.35)

Entonces aparece lo que se denomina la humanidad parcelada en cuanto a residuo expuesto a desaparecer y resistencia o supervivencia destinada a mantener ,pese a todo su proyecto vital esto es el encuadre institucional se empeña en reducir sus movimientos(Huberman,2014) .

Allí se experimenta la rigurosidad del espacio en el que están confinadas estas personas hasta la muerte, es como si Bazin se hubiese metido al campo de concentración, allí también está la parcela de humanidad, termino de análisis que se puede extrapolar para el análisis de otras situaciones similares.

Luego está el encuadre de detalle, este enfrenta al encuadre institucional, nos dirá Huberman (2014) que cada uno enfrenta el tiempo como chronos (movimiento del tiempo que pasa) y el tiempo que resiste (aion), en el choque de estos dos tiempos tiene lugar esa experiencia de encuentro y desencuentro.

Esta es la raíz de la mirada opositora que rastreamos en Hooks (1992) y Gottberg (2011) denominada al margen, todas coinciden en poner en tensión el cronos y el aion, sin ser reduccionista al ejercicio supone la identificación por la vía de distintos mecanismos pero que siempre implican la vista de tomar una conciencia para sí, (no en el sentido marxista clásico) independientemente del lugar que ocupe tanto en su manera de enunciar como geosocialmente.

Bazin (1985) habla de los rostros en vertical, aun cuando son cuerpos que yacen postrados en cama, él dice que a través de la verticalización confiere dignidad a esa persona, dicha intervención significa un montaje que se propone desde el observador. Pero si nos damos cuenta todo se agencia desde la metodología de trabajo, Bazin rompe con los códigos escriturarios de los formatos para diligencia de informes que reposan en anaqueles, rompe con esa tarea administrativa que regula la vida, Bazin se acerca, conversa, escucha, los mira, los observa y de allí se desprende la posibilidad de devolver una parte de esa humanidad que allí cada día se extingue.

Todo lo anterior permite llevar a su realización la idea de que la humanidad puede ser expuesta, tanto en su singularidad como en su colectividad, reuniendo cada parcela humana, cada rostro expuesto, es decir en la comunidad de los rostros se plantea esa singularidad que conlleva el rastro humano por excelencia, estos preceptos adjudicados a la fotografía documental de Walker Evans en quien en definitiva Sontag(2005) referencia por tratarse de ese conjunto de imágenes de retratos que compone la nación y así entendida la nación es la comunidad imaginada o fotografiada.

Pero recordemos que el retrato desde sus antecedentes pictóricos siempre es asociado a una figura de poder en la sociedad. El complejo de la momia de André Bazin (1990) nos conduce a un período más antiguo, en el que la momificación despliega ese papel engendrador del tiempo y la memoria, la batalla contra la muerte (Bazin, 1990). Puesto que el retrato, el retrato antiguo y humanista, se niega dos veces a representar a los pueblos: una primera vez por el hecho de fundarse en una jerarquía social y una divisoria política en que los hombres de poder son los únicos investidos del privilegio de existir e



imágenes.

En el contexto de la república romana solo los aristócratas en aptitud de convertirse en ancestros tenían acceso a esa función jurídica muy precisa llamada imago, en la edad media los santos y los prelados de la iglesia tenían derecho al retrato. Desde los soberanos medievales de Inglaterra hasta Luis XIV, el retrato se identifica entonces con la exposición de la cara soberana, conforme a premisas teológico-políticas. La función de retrato se mantiene intacta, por haber tomado el poder político- y querer, mostrarlo querer exponerlo a los ojos de todos y de sí mismo.

Esta soberanía sobrevive hasta nuestros tiempos en el cine, Andre Bazin (1990) decía que el burgués ya no se hacía retratar sino filmar.

La relación dispositivo- poder está representada en el acto mismo de encuadrar, así las cosas ¿qué significa un primer plano en una producción que cuestiona ese carácter, no busca también singularizar para recuperar esa individualidad que succionó el cambio de órden burgués en un derroche apasionado de individualidad y propiedad? No es el fin último liberalista de la sociedad del capital la realización por encima del colectivo, ¿para que un plano general del mosaico de repertorios?

Construir discursos desde la imagen cuestiona mayormente e inciden más a la hora de moverse en determinado lenguaje como el de las imágenes.

Sin duda alguna la descripción del otro y la antropometría están estrechamente relacionadas como lo señala (Cardenas, 2014) “con el canon de la fotografía antropológica construido en el siglo xix, según el cual los otros debían ser fotografiados “de frente” y “de perfil” para permitir mediciones y comparaciones, pues la diferencia estaba en el momento basada en la variación física” (p.4).

Por lo tanto, como bien los señalan (Manuela Fischer y Augusto Oyuela-Caycedo, citados por Cardenas, 2014) son reflejo de un momento en el cual la antropometría era parte de

la antropología. En este tipo de fotografía los rostros transmiten un valor de diagnóstico y pronóstico capaces de identificar tanto el crimen como el síntoma y tratar de erradicar aquel como se cura este.

No hay imagen sin mediación técnica, sin aparato, pero el aparataje técnico está condicionado por un aparato de poder, así como la visión que tenemos de las cosas a través de las imágenes están condicionadas por las visiones, es decir, los juegos del deseo y los objetivos políticos de todos los que pueden ver, todos los que suscitan lo visible o hacen uso de las imágenes. (Huberman 2014).

Estos postulados recuerdan que algunos hallazgos investigativos en las ciencias humanas han sido a través del método de observación. Por parte del positivismo y sin él, la observación va ser el acto formador de ideas a priori sobre el mundo, ayuda a organizar el pensamiento, ya sea a través de la percepción organiza ese universo, es decir el conocimiento esta mediado por este acto, lo que en ultimas ayuda a legitimar un régimen de saber o formarlo.

Esta es la contribución de aquellos que han estudiado la formación de los regímenes de poder, en el caso de Foucault los fenómenos analizados en los aparatos o marcos institucionales como los hospitales, asilos son contemporáneos del aparato de encuadre de lo visible, la fotografía (Huberman, 2014).

En este sentido cobra valor la imagen de los sabios apostados a un lado del supertelescopio en *Viaje a la Luna (1902)* de Melies, allí en esta película el acto de ver define el resto de secuencias, al vislumbrar el sitio de llegada, es la visión la que permite darle un orden a la expedición, denota ese carácter descriptivo y de invención del otro, así lo va a corroborar en las ultimas secuencias, en el encuentro con los seres lunares. En ultimas estos dispositivos como la fotografía y el cine no denotan otra cosa que relaciones de poder, al acercarse a las personas del asilo Philippe Bazin(1985) da cuenta de la manera en la que interrogó estas prácticas de poder manifiestas. Si trasladamos esto a otras metodologías de acercamiento en el documental, claro está sin dejar de

problematizarlas, tendremos que se tensiona esta relación de representación entre los marcos de cámara y los marcos culturales o institucionales en los que se trabaja, normalmente uno engloba al otro y viceversa.

Veamos cómo esta mirada descriptiva de la que bebe la etnografía y otras ramas del saber se encuentran relacionadas en aquello que (Foucault citado por Huberman 2014) denomina la mirada clínica.

Esta tiene la paradójica propiedad de escuchar un lenguaje en el momento en que percibe un espectáculo una mirada que escucha y una mirada que habla: la experiencia clínica representa un momento de equilibrio entre la palabra y el espectáculo.

Equilibrio precario, porque se basa en un formidable postulado: que todo lo visible es enunciable y que es visible en su totalidad porque es enunciable en su totalidad [...] pero la reversibilidad sin residuo de lo visible en lo enunciable ha quedado en la clínica más como una exigencia y un límite que como un principio originario. La descriptibilidad total es un horizonte presente y remoto; es el sueño de un pensamiento, mucho más que una estructura social básica.

Esto está estrechamente relacionado con el surgimiento de normas que regulan todo ejercicio ya sea científico o artístico, dicha norma puede considerarse un canon que también opera y por supuesto en la estética; al respecto Foucault en el surgimiento de la clínica analiza el origen mitológico de estas narrativas canonizadas.

Toda la dimensión del análisis se despliega en el nivel exclusivo de una estética. Pero esta esta estética no solo define la forma originaria de toda verdad; prescribe al mismo tiempo reglas de ejercicio y, en un segundo nivel, se convierte en estética, en el sentido de que prescribe las normas de un arte. La verdad sensible está abierta ahora, más que a los propios sentidos, a una bella sensibilidad. Toda la estructura compleja de la clínica se resume y se consume en la rigidez prestigiosa de un arte (p.70).

En el trabajo de Bazin, Huberman (2014) nota quizás el meollo de estas miradas al margen u opositoras, dice Huberman (2014) que:

Pasar del síntoma constatado (refiriendo a Bazin) al existente encarado: eso es, en efecto, lo que exige algo así como un gesto de transgresión; no basta con ver de cerca el cuerpo del otro, hay que asumir el gesto de acercarse, como una manera de marcar en nuestro propio cuerpo de mirador el acto de reconocer al otro como tal. Para que el rostro aparezca como otro ante nosotros, no basta con captarlo: es preciso además que emerja, que ponga en cuestión la superficie misma y el espacio de la representación. (p.75)

(Philippe Bazin citado por Huberman ,2014) mismo lo comenta:

Lo que me importa es que vuelva a emerger el rostro del otro, recuperar el sentido de la existencia del otro a través de su rostro [...] quiero que cada espectador este en mi propia situación, frente a alguien totalmente desconocido, totalmente ajeno. Y que se desprenda la sensación de que el otro, sea quien fuere, siempre nos será ajeno y por lo tanto indispensable. (p.75).

Con todo lo anterior se suscita un margen, un intersticio desde el cual obrar, así como Bazin antepone sus marcos de rostros fotografiados a los marcos institucionales, esta afrenta si se quiere, juega en términos de la mirada oposicional, este y otros ejercicios son exploradores de una ruta que someta a critica el régimen escópico, todos estos ejercicios coinciden en una metodología y un acercamiento al otro que obliga a escuchar a auscultar en palabras de (Huberman, 2014). “auscultar es ante todo escuchar (auscultare) el cuerpo del otro, auscultar significa tocar con tacto, mirar escuchando, palpar sin atropellar, sin desgarrar sin invadir el ultimo dolor del otro”. (p76)

Para Bazin su trabajo es identificación, es en este proceso donde se va generando la

ruptura, el mirar en este trabajo se vuelve un acto de subversión, de patrones que enclaustran el potencial humano pero que pueden ser cuestionados desde el acto mismo de la mirada.

Teniendo en cuenta lo anterior es necesario revisar aquí algunos ejemplos en cinematografía latinoamericana y Colombiana cuyas miradas están aproximadas a estos lugares o marcos institucionales, pero que igualmente escapan a ellos, a su regulación y puesta en aplicación, para tal fin el documental como género en América Latina ha inspeccionado algunos temas desde formatos cuyo montaje contraponen lugares y personajes y dan continuidad a los encuadres que nos ha referido Huberman. Pero no se limita a este género, el argumental desde lo ficcional ha increpado estos marcos regulatorios.

Cerca al documental está el noticiero al que el estudioso del cine Paranagua(2003) ha adjudicado una continuidad para el estudio de la imagen en el continente. En este sentido también es necesario manifestar la aparición en escena del género documental con el drama del 15 de octubre producida por DI Doménico hermanos, para el historiador Paranagua a la historia del cine en América latina es la del documental, a través de los noticieros nacionales como el iniciado por la SICLA de DI Doménico hermanos los pioneros del cine en Colombia , se replican por todo el continente, sin embargo aún no es irrefutable el hecho de que se concibió como una película argumental o una ficción documentada, dado que muchas de sus recreaciones son puestas en escena de carácter teatral como la libertad danzando encima de la tumba del general.

Llama la atención que esta película mencionada en el publico generó reacciones estrepitosas como las que se registraron en Girardot reseñadas en la prensa de la época como los disparos que le propinaron al telón que proyecta al imagen de los asesinos en el filme.

Estas relaciones se traen a colación entendiendo que la representación de la subalternidad se realiza desde estos primero filmes donde los espacios de confinamiento

o espacios vedados surgen como elemento que ubica otras cartografías o heterotopías de la representación, en el caso del drama estos espacios según se tiene conocimiento fueron la cárcel o panóptico (ojo con la referencia a Foucault), el cementerio.

Estas locaciones abarcan un derrotero si se quiere a partir de la representación de sujetos asociados a estos espacios, como lo manifiesta Sontag (2005) en su estudio de la fotografía, la relación sujeto decorado es primordial para su identidad.

Según la historiografía dedicada al respecto, se filmó el entierro y la correspondiente tumba así mismo en estas películas silentes como *Bajo el Cielo Antioqueño* (1926) aparecen representaciones de mendigos, en las que el carácter benévolo y caritativo de una sociedad de corte católico resplandece, el niño arroyado, la pordiosera que da un discurso moralizante a la protagonista, a través de tales iluminaciones surgen las opacidades de esas representaciones.

Pero este lugar de privilegio en el análisis historiográfico y de la crítica cinematográfica en el que se ha posicionado al cine documental corresponde también a unas dinámicas que merecen mayor reflexión, pues en tal tradición se le asigna una carga ontológica mayor al documental que al argumental. La objetividad, término con el que se alude a tales representaciones cinematográficas es el emborronamiento de otras apuestas narrativas cinematográficas que son invisibilizadas y marginadas por no continuar en la ruta de las fórmulas canónicas del cine.

Así el ejemplo de *Rafael Uribe Uribe o el fin de las Guerras Civiles* (1928) una película argumental silente de la cual poco se habla además de las dificultades que ello acarrea dado que ha desaparecido la cinta.

Sin embargo, se ha premiado mucho más el análisis del género documental como referente de una realidad por imitación, cuando el objeto narrativo influye en lo narrado, y a través de algunos elementos de la puesta en escena se obtienen datos e información a nivel histórico, pero a nivel cultural, entendiendo las distintas tramas discursivas y

simbólicas con las cuales se representa a un sujeto en determinado contexto de la historia pero en referencia a un imaginario y a una época en la que dicho imaginario circula.

Tanto la producción documental o de noticieros, como las primeras incursiones en la ficción, se inspiraron en los modelos foráneos con la esperanza de participar en la incipiente circulación internacional de imágenes, de ingresar por ese y otros cauces en el “concierto de las naciones civilizadas”. (Paranagua, 2003)

Pero tal tensión se ha mantenido a través de los tiempos, otro ejemplo más cercano al objeto de análisis de este trabajo corresponde a la película *Raíces de Piedra* (1961) del Director español radicado en Colombia en los 60 José María Arzuaga, bajo una atmósfera que no han dudado algunos en tildar de neorrealista ponía en cuestión situaciones que involucran a sujetos de la sociedad que cumplen una función y un lugar en la narrativa productiva local. Arzuaga también referencia la locura y la muerte como dimensiones humanas presentes en la vida de una ciudad que se empieza a configurar como tal.

Arzuaga quien se desempeñó en la publicidad y que provenía de un contexto complejo como la guerra civil española, se traslada a Colombia donde desarrolla su obra, con una fuerte carga del cine de posguerras, de la destrucción, procesos a medias, espacios urbanos a medio camino por la devastación, esta estética de obra negra marcará la pauta en la edificación de su propuesta fílmica, personajes como Firulais el ladronzuelo que se entrega al goce o el hombre que padece un trastorno mental pero que es confinado al encierro, a las ataduras.

Lo tenía claro Arzuaga quien se movía en estos circuitos mercantiles de la imagen, cuando el individuo deja de ser funcional, deja de ser un obrero constructor, cuando su cuerpo ya no entrega más a la máquina de ingeniería de asfalto, es marginado hasta que en medio de la locura se suicida. Con un lirismo propio de estas estéticas modernas y en permanente relación con las vanguardias europeas se construye un discurso y un corpus

que permite direccionar el análisis del subalterno.

No en vano uno de los autores mayormente referenciados, vistos y analizado por la diáspora académica estadounidense es la obra de Víctor Gaviria quien permanentemente utiliza los retakes en sus películas homenajeando el trabajo de Arzuaga.

Suarez (2008) nos dice que la literatura testimonial y el auge de los estudios sobre sujeto y marginalidad abrió un espacio para considerar los largometrajes de Víctor Gaviria, con especial curiosidad por su *modus operandi*, las huellas del neorrealismo y su retrato de la periferia. (p.50)

Hay cuestiones que sólo adquieren relieve vistas a escala de América Latina. El impacto del neorrealismo puede parecer una vicisitud personal en la vocación o madurez de tal o cual cineasta, al verlo de manera aislada. No obstante, si rastreamos el debate en torno al neorrealismo en Argentina, Uruguay, Brasil, Colombia, Cuba y México, si comparamos diversas películas realizadas entre *La escalinata* (César Enríquez, Venezuela, 1950) y *Largo viaje* (Patricio Kaulen, Chile, 1967), disponemos de un corpus mínimamente significativo para observar la asimilación o transculturación del movimiento italiano de posguerra.

En lugar de apreciar la cuestión en términos de una influencia europea, entre tantas otras, podríamos hablar de un neorrealismo latinoamericano. “Ladrón de bicicletas puede calificarse, sin temor de que se vaya la mano, como la película más humana que jamás se haya realizado”, escribió Gabriel García Márquez cuando se estrenó la película de Vittorio De Sica en Barranquilla, en octubre de 1950. Como lo referencia Paranagua (2003):

El neorrealismo italiano no suscitó milagros solamente en Milán, sino también en América Latina. Produjo en los cine-clubes una convergencia inédita entre comunistas y católicos, mucho antes de que ese “compromiso



histórico” se volviera el objetivo de la izquierda en Italia. En el marco del neorrealismo latinoamericano, películas como *Raíces de piedra* (1963) y *Pasado el meridiano* (1966), ambas realizadas en Colombia por José María Arzuaga, dejan de ser una extravagancia y se insertan en una corriente significativa de la renovación continental. (p.37)

En cuya correspondencia a *Raíces de Piedra*, del lado documental tenemos *Chircales* que de igual manera pero en un espacio mucho más íntimo reconstruye esa condición marginal a la que se refieren algunos autores, sin embargo cabe aclarar que ha gozado de mucho más análisis la película de Martha Rodríguez que la de su par Arzuaga. Al yuxtaponer ambas películas podemos tensionar y cuestionar la visión ontológica del documental, dado que este construye realidades las edifica y no discrepa de la ficción.

La película de Arzuaga constituye una mirada al margen, ubica a los personajes en los extremos de una ciudad que dialoga a través de una cartografía imaginaria, los ladrillos y la fuerza de trabajo que opera en este espacio de la representación son los que construyen la ciudad al occidente, además de establecer una relación entre el cuerpo explotado que es invadido por la locura y la muerte. Son ladrones, mujeres y niños los que compone el reparto de lo sensible intrínseca a cada imagen.

Las películas de Arzuaga aprovechan estilísticamente el neorrealismo para plantear interrogantes muy locales, caso de la urbe en construcción que sirve como telón de fondo para narrar la historia, la heterotopía que aparece referenciada, si tomamos la categoría de fuera de campo podemos decir que la película de Arzuaga pone en cuadro la construcción de una ciudad a partir del ladrillo de adobe, los ladrillos de los chircales que Martha explora junto a la familia Castañeda serán los mismos con los que se erige la nueva ciudad al occidente.

Pero en el cine indígena actual se retoman esos formatos y se combinan con otros para dar forma a su auto representación, desde el cine directo hasta otros recursos estilísticos son la gama que componen la representación y narrativa indígena, estas poéticas no

escapan a los contextos en los que se desenvuelven. A punta de ensayo y error, de un documental al otro, se ha decantado un estilo particular en el que predomina la modalidad del directo (imágenes y testimonios “en caliente”, en el presente de los sucesos) que juega conscientemente con las convenciones de las representaciones periodísticas, pero no se agota en ellas. (Mora, 2014).

De esta manera la mirada tiende a poner a disposición elementos trascendentales de una cosmogonía y una relación con el territorio, si bien son productos visuales, distan mucho de la mirada occidental donde el trabajo se individualiza, para los realizadores indígenas se trata de proceso que conllevan a objetivos comunes. La lucha por la tierra, el resguardo de tradiciones, el uso de su lengua. Todo esto se combina para su agencia comunicativa que no es otra que una agencia política

En el trabajo indígena audiovisual se reconocen unos procesos históricos que van con el desarrollo de la modernidad en occidente, no en vano esos procesos de descolonización han estado marcados en las etapas y periodos de la historia política local y global. En este sentido el vídeo indígena resignifican desde América Latina y otras latitudes de la diáspora el ejercicio permanente el lenguaje audiovisual y todo su andamiaje colonizador.

## 18. LA CACERIA DEL OTRO

La expedición realizada por los sabios, científicos y aventureros denota como diría Marshall Berman (1991) citando a Marx el vértigo y promesa de aventura que trae consigo la modernidad, de esta manera esa descripción del otro cuenta con antecedentes narrativos que van desde las letras, hasta sus representaciones en la imagen, fotografía y cine.

Así en la película el viaje a la luna de Georges Melies se tiene una secuencia en la que se sostiene el encuentro entre los viajeros y los habitantes lunares, así obtenemos un cuadro costumbrista y primitivo de dichos hombres, tal herencia colonial si se quiere procede de lo que Michel De Certeau (1993) nos refiere sobre esta condición moderna de la escritura así nos dice el filósofo que el uso nuevo de la escritura lo noto en los textos- historias de viajes y cuadros etnográficos – se queda evidentemente en el campo de la narración, se conforma con lo que lo escrito dice de la palabra.

Aun cuando sean el producto de investigaciones, de observaciones y de prácticas, los textos siguen siendo los relatos que se cuentan dentro de un medio.

Nos dice De Certeau (1993) que no podemos identificar con la organización de prácticas estas “leyendas científicas”. Pero al indicar a un grupo de letrados lo que deben leer, al recomponer las representaciones que este grupo se da, estas “leyendas” simbolizan las alteraciones provocadas en una cultura por su encuentro con otra. (p.205)

Luego afirma De Certeau (1993) que; Las experiencias nuevas de una sociedad no descubren su verdad, a través de una transparencia de dichos textos, se transforman según las leyes de una escenificación científica propia de la época. Bajo este título, los textos dependen de una “ciencia de los sueños”, forman discursos sobre el otro, a propósito de los cuales nos podemos preguntar que se cuenta allá, en esa región literaria siempre desfasada con respecto a lo que se produce en otra parte (p.205).

A su vez, nos recuerda esa tradición de salvajismo presente en la literatura de viajes desde el siglo XVI, en su historia de un viaje a la tierra del Brasil “Brevario del etnólogo” constituye un ejercicio que da cuenta de la construcción de ese otro salvaje. Es un relato dice De Certeau (1993) que produce un retorno de uno mismo a uno mismo por la mediación de otro.

De esta manera en la adaptación de Melies se evidencia la diferencia estructural de los relatos de viajes y es el aquí y el allá, este aquí y allá se construye a través de elementos estéticos que se resaltan. Así, en la película se representan bajo connotaciones del lenguaje cinematográfico y su estructura formal, el aquí es un mundo aparentemente ordenado regido por objetos del mundo occidental, la escenografía el mundo conocido, el allí es representado en un terreno áspero, desproporcionado, oscuro en cuyos seres habitan salvajes con lanzas.

De esta manera el autor De Certeau cuando estremece el texto de Lery para obtener sus resultados de análisis, consulta las operacionalizaciones de los relatos de viajes, la ruptura es geográfica, aparecen abismos entre lo antiguo y lo nuevo, el océano en el caso de Lery, al hablarnos de tempestades, monstruos marinos, hazañas de piratería, maravillas o vicisitudes de la navegación transoceánica, es a través de la desemejanza que se presenta al otro) así mismo existe una ordenación cosmogónica que encuentra su par en cada elemento (aire, agua, pez, ave, hombre, etcétera).

Esto tiene un par de antecedentes en la representación como lo señala Adorno (1988) El primero es la figura del amerindio, focalizado por una visión europeizante, dentro del marco del discurso caballeresco militar; segundo, la figura del amerindio, de nuevo focalizado por una visión europeizante, como lector de discursos europeos y como creador de discursos nativos; tercero, el sujeto colonial amerindio como productor de discursos históricos y focalizador del europeo colonial. Por focalización se entiende la relación entre la visión presentada, el agente que ve, el que lo comunica y lo que es visto. (p.57)

Otra característica de esta narrativa de viajes es el trabajo de regresar – esta diferencia estructural, desmultiplicada de los accidentes del recorrido o en los retratos de la galería salvaje, forma solo el lugar donde se efectúa, modelada también según las zonas literarias que atraviesa, una operación de regreso.

El conjunto del relato trabaja a la división que en todas partes se plantea, con el fin de mostrar que el otro vuelve al mismo. De esta manera se inscribe en el relato general de cruzada que domina todavía al descubrimiento del mundo en el siglo XVI “conquista y conversión” pero el relato desplaza a la problemática, debido al efecto de distorsión que introduce la división del espacio en dos mundos y que en lo sucesivo será estructural, así lo que nos referencia el autor es una práctica generalizada y una característica fundamental de este tipo de relatos o género.

En la película el regreso está dado por la fuga, luego de huir la tripulación se pone a salvo en la nave y parte de regreso a la tierra para contar las hazañas y el parte de victoria.

Esta misma estructura la encontramos en el trabajo de *La Caza del León con Arco* (1965) de Jean Rouch cuya estructura se asemeja a la descrita por De Certau, aparece así el por aquí y por allá, esta suerte de binarismo serán reflexionados como una razón instaurada partir del ego conquiro.

Prosiguiendo con su análisis cuidadoso de la obra de Lery, De Certau (1993) nos amplía el concepto de ruptura diciendo que en el texto de Lery:

Se manifiesta en la presentación del mundo salvaje, por medio de una división entre la naturaleza/cultura, finalmente la naturaleza es el otro, mientras que el hombre es el mismo. Veremos además que esta metamorfosis, producto del desplazamiento realizado por el texto, convierte a la naturaleza en la región donde se expresan la experiencia estética o la religiosa, la admiración y la adoración de Lery, mientras que el espacio

social es el lugar, mientras que el espacio social es el lugar donde una ética se desarrolla a través de un paralelo constante entre la fiesta y el trabajo. En esta combinación ya moderna, el trabajo social, reproductor del mismo y punto de referencia de una identidad, coloca fuera de sí a la naturaleza, a la estética y la religiosidad. (p.216)

Cuando De Certeau se refiere a la palabra erotizada se trata de una asociación recíproca del salvaje con la palabra seductora, la literatura de viajes está produciendo al salvaje como cuerpo de placer. Frente al trabajo occidental con sus acciones fabricadoras de tiempo y de razón, se encuentra en Lery un lugar de ocio y de deleites, fiesta para el ojo y para el oído: el mundo tupi.

La erotización del cuerpo del otro, de la desnudez y de la voz salvaje- va al parejo con una ética de la 'producción. Comenta De Certeau (1993) que "El viaje al mismo tiempo que obtiene una ganancia material, crea un paraíso perdido que se refiere a un cuerpo objeto, a un cuerpo erótico. Esta figura del otro ha sin duda desempeñado en el modo de pensar occidental moderno, un papel más importante de las ideas críticas traídas a Europa por los relatos de viajes" (p.223).

Y luego nos dice el maestro francés De Certeau (1993) que:

En la historia, lo maravilloso marca visible de la alteridad, no sirve para proponer otras verdades u otros discursos, sino al contrario sirve para establecer un lenguaje operacional que sea capaz de traer la exterioridad a lo "mismo". El "resto" del que hablo es más bien una recaída, un efecto secundario de esta operación, un desperdicio que produce al realizarse, pero que no pretendía que saliera. Este desperdicio del pensamiento constructor, esta recaída, este rechazo, serán los que finalmente constituyan al otro. La erotización de la voz nos demuestra que la figura del otro, eliminada del saber objetivo, vuelve bajo otra forma deslizándose por los márgenes de ese mismo saber (p.223)

**Tabla 1.** Referenciada #1 (De Certeau, 1993, p 225)

SALVAJE	Vs	CIVILIZADO
Desnudez	Vs	Vestido
Fiesta(ornamento)	Vs	Aderezo (coquetería)
Pasa-tiempo, ocio, fiesta	Vs	Trabajo, oficio
Unanimidad, proximidad, cohesión	Vs	División , distancia
Placer	Vs	Etica

A estos dos términos sería necesario añadir un tercero para tener la serie a la que responden los diferentes registros del salvaje, la boca, el ojo y la oreja. A la instancia bucal corresponde la comestibilidad del salvaje, que define su substancia y lo enfrenta, respecto a occidente, con su antropofagia- tema obsesivo cuyo tratamiento ha sido primordial y fija la condición de la futura etnología.

Esta relación de poder inscrita en el texto, ya lo vimos, es, por lo demás, lo que vuelve posible al texto. Entonces el relato pude utilizar el objeto que le ha sido preparado por esta acción preliminar. En él se diversifican las composiciones del ojo y las irrupciones de la voz, porque lo audiovisual está dividido.

En el cine y los géneros cinematográficos también ha sido recurrente la practica antropofágica, debe remitirse a observar el espectador interesado algunos ejercicios visuales que echan mano de esta práctica, frente al relato de Lery encontramos la película *Como era de goistoso o mío francés*(1970) de *Nelson Pereira do Santos* película que decosntruye el relato colonial foráneo, y géneros como el gótico tropical que echando mano de la referencia gótica clásica desarrolla y propone nuevas maneras de abordar el fenómeno y el imaginario desde una estética marcada por el trópico sin abandonar el espesor cultural.

Prosigue (De Certeau, 1993) en decirnos que:

El ojo está al servicio de un descubrimiento del mundo; es la punta de flecha de una curiosidad enciclopédica que, en el siglo XVI, amontona frenéticamente los materiales y los coloca “los cimientos de la ciencia moderna”. Lo raro, lo extraño, lo singular- objetos ya coleccionados por la atención medieval- son captados con el fervor de una ambición: “que nada le sea extraño al hombre y que todo llegue a servirle”. Se da entonces un “vértigo de curiosidad” que orchestra el desarrollo de todas las “ciencias curiosas” o “ciencia ocultas. (p.227).

De allí que en el relato que representa Melies, el aparato que ocupa gran espacio en cuadro es el telescopio, para observar lo raro- extraño (habitantes lunares) y este vértigo de curiosidad se ver representado en el grupúsculo de sabios que orchestan el desarrollo primigenio de unas ciencias ocultas que pasaran a ser ciencias exactas.

Al profundizar en el desarrollo de la alteridad De Certeau (1993) propone que:

Esta figura designa la alteridad insuperable con la que se forma el deseo del sujeto. Solamente la evoco para subrayar el punto que importa aquí: lo oído no es lo esperado. Lo que viene no se parece a nada, por consiguiente no es verosímil. “tener sentido es ser verosímil”. Inversamente. “ser verosímil no es otra cosa que tener sentido”. Finalmente, lo verosímil no tiene sino una sola característica constante: quiere decir, es un sentido. Bajo ese punto de vista, lo oído no es decible a no ser indirectamente, a través de una dehiscencia metafórica, que rompe la linealidad del discurso. Lo oído insinúa un desfaseamiento, un salto, una confusión de géneros; es el paso a otro género” *metabasis eis allo genos decía aristoteles*. (p.232).

Pero tal verosimilitud en el caso del cine silente se desplaza o desliza hacia las estructuras narrativas que conformarían los géneros cinematográficos y el lenguaje mismo que estructura el cine ante ello.



Mas generalmente, la voz en si misma tendría una función metafórica- que traza líneas y que altera- cuando divide al cuadro metanímico del ver. Si, como burla del significante, la metáfora “la metáfora se coloca en el punto preciso donde el sentido se produce en el no sentido. A través de estas irrupciones metafóricas de lo fabulatorio y de esos lapsos del sentido, la voz, desterrada fuera de los límites del discurso, va a refluir, y con ella el murmullo y los “ruidos” que la distinguen de la reproducción escriturística. Así, pues, una exterioridad sin comienzo ni verdad volvería a visitar el discurso.

La construcción de metáforas del cine silente era recurrente, sobre todo en la propuesta surrealista, aun así esta mirada no escapa como lo demuestra Sontag(2005) en su crítica demoledora del surrealismo a un espíritu ecuaníme. Siempre el lugar de enunciación y la manera en que se aborda el objeto, está preñada de una mirada de deseo que traslada el significante a un no sentido, como practica documental obedece a una época marcada por el deseo y el tabú sobre las clases poderosas y los sujetos subalternos.

¿No es acaso demasiado a propósito de un solo texto, reconocer ya entre lo visto y lo oído, la distinción de dos funcionamientos del salvaje, en relación con el lenguaje que trata de él, ya como objeto del discurso constructor de imágenes, ya como *alteración*, rapto, pero también llamamiento de ese mismo discurso? .Estas dos funciones se combinan, porque la exterioridad “vocal” es también el estimulante y la condición de posibilidades de su contrario escriturístico. La exterioridad le es necesaria, en la medida en la que lo necesario, como dice Jacques Lacan, es precisamente “lo que no deja de escribirse”. El salvaje se convierte en la palabra sin sentido que fascina al discurso occidental, pero que precisamente por eso mismo, obliga a la ciencia productora de sentidos y de objetos a escribir indefinidamente.

El lugar, que el salvaje representa, es pues “fabula” en un doble sentido como una ruptura metafórica (fari el acto de hablar que no tiene un sujeto que pueda nombrarse) y como un objeto que no puede ser comprendido (la ficción que se traduce en términos de saber) un decir detiene a lo dicho- es una tachadura de los escrito-, y obliga a extender su producción-obliga a escribir. (De Certau, 1993)

La fascinación es atribuida a una condición de anulación del otro, la fascinación es incompreensión y así en la película de Melies tal fascinación se traslada al vestuario y a la manera en que se representa un territorio desconocido, la fascinación está estrechamente ligada a lo incognito, la incompreensión a la que se refiere De Certeau encuentra su correlato en símbolos y objetos que marcan la escena y el cuadro, remiten a un lugar u a otro.

El relato de Lery esboza, por lo menos, la ciencia de esta fábula: consiste esencialmente en la etnología y en el modo como interviene en la historia.

Al indagar por los modelos epistemológicos en la conformación de la alteridad Rolena Adorno (1988) identifica que:

El modelo epistemológico era la similitud, y consciente o inconscientemente, los europeos -cronistas, poetas, escritores, misioneros y tratadistas teológico-jurídicos- elaboraban modelos y marcos comparativos al tratar de reconocer, comprender y clasificar la humanidad americana. Aparte de la semejanza, otro modelo relacional era el de la oposición; la antítesis se utilizaba como un modo significativo de conceptualización y conocimiento (p.56).

Si observamos bien estas propuestas audiovisuales, no escapan a esta lógica de siglos en que la filosofía, las ciencias humanas y la literatura han construido a otro según sus intereses.

Ahora si se entra en materia de análisis a partir del cambio tecnológico y de sentido que proporciona la aparición del sonido y con ello más tarde la descripción del Voice off tanto en el cine de ficción como en el llamado documental, esta voz en off sería el recurso que acompañaría la producción cinematográfica en aras de describir al otro.

Entonces es preciso revisar aquí los postulados de De Certeau frente al papel que

desempeña el voice en off en relación al o que el maestro francés denomina el lenguaje alterado. La palabra de la posesa, pues como advierte el autor, la palabra de la posesa plantea una doble cuestión, la posibilidad de acceder al discurso del otro, problema del historiador.

A través de la explicación de un caso de posesión, De Certeau nos brinda la herramienta para interpretar en que consiste esta operación de estructuras de lenguaje y la puesta en escena concepto del teatro llevado al cine y retomado por el maestro francés quien, menciona la teatralización de unas maneras de hacer, de hablar unos lugares y otros no lugares de la enunciación, por ello resulta apropiado traer a colación tales reflexiones.

El caso que presenta De Certeau es sobre la posesión de Loudun un caso celebre (téngase en cuenta este calificativo) que se presentó entere 1610 y 1630, así nos comenta De Certeau que Freud también se interesaría en estos casos, dada la analogía que este último establecía entre la relación del inquisidor con la posesa y la relación del analista y su cliente.

Establece dos puntos de partida para tener ubicado este tipo de prácticas a las que nos remite el autor, por un lado la brujería como un fenómeno rural, cuya imposición la establece la aparición de los jueces urbanos.

Otro aspecto impórtate que resalta es que este tipo de caso se presentan en micro grupos como comunidades religiosas.

Dirá De Certeau (1993) “que la posesión es una escena, mientras que la brujería es un combate. La posesión es un teatro donde actúan las cuestiones fundamentales, pero dentro de una escenografía determinada, mientras que la brujería es una lucha, un cuerpo a cuerpo entre dos categorías sociales” (p.236).

Luego advierte y aclara que tiene su razón de ser el hecho de que la posesa sea esencialmente femenina; detrás de la decoración, se desarrolla una relación entre lo

masculino y lo femenino de su alteración. (De Certeau, 1993)

Así se tendría que el desarrollo de la descripción en el cine etnográfico, no escapa a esta teatralización, hay ciertas películas de Rouch que generan esa sensación de puesta en escena y el dispositivo así lo presenta, se esfuerza por que sea de esa manera la percepción del espectador, es el caso de *La Caza del León con Arco (1965)* dadas las dificultades técnicas con la banda magnética que se tenía que grabar por aparte de las imágenes en el magnetófono.

El lipzing sería ajustado en el montaje, esta disección genera dos tipos de ambientes o atmósferas una en cada función la vista y el oído, así el lipzing no suspende el margen de error que se obtiene en el montaje, ni siquiera con la disposición tecnológica actual, pues esas performances corresponden determinados momentos con su respectivo significado, al separarlo pierde su peso semántico o es trasladado a otro plano imaginario.

Cuando las posibilidades están en que el director-etnólogo describa las situaciones filmadas y rodadas se incurre en el papel de la posesía pues habla por otro, así sucede con Rouch en *La Caza del León con Arco (1965)*, allí hay una serie de rituales y performance que Rouch describe a la par que nos lo representa en cámara, ese ejercicio descriptivo es el que presenta una indeterminación de lugar como lo llama De Certeau (1993) que se presenta siempre como otra cosa que habla en mí.

Así al igual que el médico o el exorcista, el cineasta y etnógrafo cuya libreta de campo ha sido sustituida por el dispositivo cámara, responde con un trabajo de nominación o de denominación característico de cualquier posesión en la sociedad tradicional actual.

Así, el cinema verite es un heredero y mantiene tal herencia del teatro, así la voz off está íntimamente ligada con la posesión que es un fenómeno paralelo a la creación del teatro en los siglos XVI y XVII. Del carnaval medioeval, se pasa al teatro del siglo XVII, cuando

la representación que la sociedad se da de sí misma se localiza, se objetiviza y se miniaturiza al dejar de ser liturgia popular.

De esta manera nos dice De Certeau la palabra de la posesía se constituye a referirse al discurso que la espera en ese lugar, para la escena demonológica; como la loca, en el hospital, no tiene lenguaje sino el que le preparan para la escena psiquiátrica.

Así los personajes de Rouch también despliegan su performance al estar ante las cámaras que los siguen, aun pretendiendo minimizar al máximo la perturbación del dispositivo.

El etnógrafo en la película nos dice “escuchad la historia” su historia, mediada por el discurso que se ha preparado para el montaje de tales escenas, la crónica está estructurada de manera tal que todo corresponde a un viaje si se quiere iniciático, en el que de la mano del expedicionario el espectador acudirá a la muestra de otro tipo.

De la mano de De Certeau observamos que la representación de Rouch transita en la forma tripartita elaborada por De Certeau, esta es la oralidad caracterizada por ser la comunicación propia de la sociedad salvaje, la espacialidad o cuadro sincrónico de un sistema sin historia, de allí que se denomine el país de ninguna parte, pueblo sin historia muy acorde a la sentencia hegeliana de los pueblos sin historia.

Desde luego Rouch es el llamado a narrárnosla en su propia voz. Luego tenemos la alteridad (diferencia que plantea a una ruptura cultural), por último referenciamos la inconsciencia (condición de fenómenos colectivos que se refieren a una significación que les es extraña y que solo se da a un saber venido de afuera). Veremos como Rouch organiza la oralidad y este espacio del otro como lo denomina De Certeau (1993)

Este primer ejercicio de la oralidad está dado en la película de Rouch por ese desplazamiento de la voz del otro por su propia voz, muy en la lógica escrituraria, la crónica es la crónica relatada por su observador, este destierro fonético es convertido en

un objeto exótico , he allí la primera operacionalización en el cuadro descrito por De Certeau, si bien el análisis de este parte de la escritura como sustituto lo que interesa aquí es como se va construyendo esa alteridad a través de la palabra, de un discurso, luego en lo escriturario aunque no pareciera se halla la huella de lo inestable, es través de estas fisuras es que se explora la estructura etnológica.

Luego Rouch pasa a hacer una descripción del territorio, caracterizado por la llanura y la vegetación escasa, seca. Tales condiciones adversas ubican al nativo en un lugar de la teatralidad a la que refiere De Certeau. Para desplegar el relato, en su historia debe existir un escenario que corresponda al tipo, la denominación para el lugar obedece a un imaginario *de terra incognita*, en la película es denominado “el país de ninguna parte”. Todo el recorrido corresponde a un travelling en los que se perfila una estética zafarí, movimientos bruscos de cámara, jump cuts ,canones estilísticos que nos ubican en determinado momento de la cinematografía, allí lo real tiene por profusión el peligro y la aventura de estar en África.

Los investigadores van en un vehículo y capturan el paisaje natural al que pertenecen los pueblos originarios. Luego es la defensa de la comunidad la que empieza a ser relatada, las maneras de cazar y proveer el alimento para la comunidad, esto sirve para justificar la aparición en escena del león, animal totémico cuyo orden de correspondencia asume su sacrificio como un equilibrio entre las fuerzas telúricas y el universo.

El papel de la mujer es reducido a una secuencia en las que son proveedoras de alimento, llegan y se retiran. Esto deja en el espectador un aire patriarcal, es bien sabido que en las comunidades agrícolas el papel de la mujer, es decir la división sexual del sexo no solamente es de proveedora también sustentan un orden cosmogónico y político que preserva las estructuras de la comunidad a partir de la fecundidad y la natalidad.

Entonces la caza del león corresponde a un ritual cuyo proceso se inicia con la elección del cazador, hombre experimentado en el oficio, pasa por el corte de la madera para la elaboración del arco y las flechas, el veneno y su preparación, todo absolutamente

descrito por el etnólogo.

La película elaborada desde el 65 hasta el 71, es una descripción en voice off, donde habla el otro se remplaza por la voz del etnólogo que todo lo cuenta, en la preparación del veneno el cazador realiza un performance en el que reza el veneno, sus palabras se emiten en lengua nativa a la que Rouch denomina "*poesía botho*" cada frase es remplazada por la lengua del etnógrafo el francés,

Haciendo las voces de intérprete Rouch denomina *poesía botho*, veamos cómo se asemeja al apartado retomado de Lery por De Certeau para señalar la ausencia de sentido:

...tan grande alegría (escribe Lery a propósito de sus impresiones durante una asamblea tupi), que no solamente al oír los acordes también medidos por una multitud tan grande, sobre todo cuando al unir sus voces para la cadencia y el estribillo de la balada, en cada estrofa decían : heu, heuaure, heura, heuraure, heura, heurar ueh, quedaba yo completamente arrobado; sino que también, todas las veces que me acuerdo, el corazón se me estremece y me parece que las tengo todavía en mis oídos. Edelweiss, (1969) (citado por De Certeau ,2003)

Esta fascinación, este deseo de Lery se tramita por la vía de la interpretación, la traducción de muchas cosas que el observador no entiende, entonces sucede al acto violento epistémico, Rouch acomete en el mismo sentido al definir la *poesía botho, botho para la muerte, botho para la vida todo es botho*, ordenada en el género grandilocuente de occidente, la poesía.

Frente al tema escriturario Rouch va realizar primeros planos de pictogramas, queriéndonos mostrar que si hay algún vestigio de civilización, esta se encuentra años atrás del estadio de desarrollo de occidente, ellos en algún momento serán como nosotros sugiere, algún día alcanzaran tal nivel, así desarrolla una genealogía de sus historia que parte de sus intentos por tener un sistema de escritura.

La escritura parte de una ruptura y es que como lo afirma Lery con la palabra escrita no es necesaria la presencia corporal, diferencia tajante de la moralidad, esta ruptura crea un espacio de la enunciación caracterizado por el aquí y el allá. La característica principal de estos relatos es un retorno por la vía escrituraria, una diferenciación entre el ellos y el nosotros, marca prevalente en la etnografía. En este espacio, la figura de los desemejante es ya una desviación en relación con lo que se ve “por aca” .De Certeau (2003) en el caso de Lery introduce la división entre dos mundos uno nuevo y otro antiguo con su correlato territorial correspondiente.

En la película de Rouch el aquí y allá está marcado por su lugar de enunciación, como visitante a tierras inhóspitas. Él es el intérprete, única persona de asimilar lo extraño y traducirlo para nosotros.

Pero en la película *El Viaje A La Luna* se presenta también esta dicotomía espacial; El progreso hacia la alteridad en la película de Melies está determinada por un viaje hacia tierra lejana (la luna), después el recorrido y las bellezas naturales (decorado lunar estrambótico y enrarecido) trayendo de regreso a partir del dispositivo cine la revelación de un modelo social y cultural que se mide con el rasero civilizatorio europeo.

Esto es lo que De Certeau (2003) denomina una hermenéutica del otro, toda la tradición etnología de occidente cuyos orígenes se enmarcan dentro de la exegesis bíblica, una exegesis que no ha cesado de proporcionar al occidente moderno, algo en donde apoyar su identidad en relación con el pasado o con el futuro, con lo extraño o lo natural.

La utilización de primeros planos en *La Caza del León con Arco* (1965) logra identificar a estos personajes y sus oficios, para luego en un ejercicio de sobreexposición en la cámara de estos pueblos se corra el riesgo de verlos desaparecer.

El relato también esta mediado por una lectura civilizatoria de estadios, a través de las imágenes se nos muestra el estadio de desarrollo de estas sociedades “primitivas” cuyos rituales están conectados con mitologías antiguas. Aunque hábil en el montaje, toda la



crónica de Rouch esta cruzada por una lectura colonial que obedece al espíritu descrito por De Certeau en las ciencias occidentales.

Veamos cómo queda la estructura propuesta por De Certeau. En la película *La Caza Del León Con Arco*

**Tabla 2.** Correlacion estructura del relato colonial en Jean Rouch.

SALVAJE	Vs	CIVILIZADO
Desnudez ( <i>Describe uso de cuero como vestido</i> )	Vs	Vestido
Fiesta(ornamento) ( <i>Instrumentos exóticos</i> )	Vs	Aderezo (coquetería)
Pasa-tiempo, ocio, fiesta( <i>Lanzamiento de flecha con arco</i> )	Vs	Trabajo, oficio
Unanimidad, proximidad, cohesión ( <i>se proveen un vestido y un alimento igual que “nosotros”, bailan y se reúnen</i> )	Vs	División , distancia
Placer ( <i>Final del ritual</i> )	Vs	Ética

Debe ser muy afinada la mirada sobre Rouch dado que existen obras que permiten hacer otras lecturas sobre el desarrollo del trabajo de este etnógrafo, sin embargo las críticas por parte de los cineastas africanos va a ser contundente , dice el cineasta Sembene:

Tratando-se de uma realidade cultural diferente, não basta ver, mas é preciso analisar”. [...] os filmes de Rouch, como todo o cinema etnográfico, congela uma realidade, mas não consegue dar conta da sua evolução”, (Bamba, 2009) En otras palabras (Taussig, 1993.) dirá que Bamba(2009). “El cineasta senegalés critica la visión reduccionista y a la vez folclórica en

que los filmes de Rouch presentan la complejidad de la realidad africana.  
(p.96).

Toda la generación de los años 50 y 60 de cineastas africanos reprocharan a Rouch el hecho de observarlos como insectos, durante esta época se lanzan las críticas más fuertes al cine etnográfico, pero además estos cineastas van a reclamar un lugar propio de enunciación, reclaman su participación en el mundo de la producción de imágenes. El propio Sembene le reclamará a Rouch.

“Quando houver muitos cineastas africanos, os cineastas europeus como você, por exemplo, pretendem continuar fazendo filmes sobre a África?” (Prédal citado por Bamba ,2009).

Todos estos reclamos coinciden con un contexto pós-colonial, las colonias francesas empiezan a recuperar su independencia, en esta medida también van a ser reivindicados algunos discursos como el pan-africanismo y el africanismo, a este último se somete a una crítica por cuanto buscaba reestablecer el orden colonial a manos de un nuevo sector en el poder, clases hegemónicas locales.

Tanto la generación nueva como vieja coincidían en un punto de la crítica al cine de Rouch, el tono paternalista con que retrataba a sus personajes. Pero esta crítica como reconoce Bamba está más dirigida al cine etnográfico y colonizador -que al mismo Rouch, el problema no es de quien si no el espíritu que subyace a ese discurso etnográfico

Ahora hay que reconocer que el tratamiento que da Rouch a sus imágenes en África dista mucho de otras representaciones etnográficas, el trabajo de Rouch combina elementos del documental vertoviano con la ficción de allí que sus relatos siempre se hayan híbridos con la cultura expuesta a la lente, este tipo de construcción metafórica le concedió el título de cineasta de la etnoficción, por esta última se entiende la mixtura de dos tipos de subjetividad en la realización de sus documentales; la del cineasta(un control

sobre lo que filma) y la del sujeto filmado (libre, hasta cierto punto para intervenir en la representación) (Bamba 2009).

Pero vemos como todo discurso, mucho más el etnográfico es ficcionado en su matriz y no escapa a esa lógica de sometimiento sobre el otro, algunos cineastas veían el peligro latente en esta etnoficción pues acusaban a Rouch de deformar la realidad cultural africana.

Cabe mencionar también que con Rouch hay una escisión en la representación del sujeto africano y es que Rouch les da más protagonismo que otros directores. Sin embargo y me sumo a este reclamo, es insuficiente. Por más cooperativo que resulte este trabajo y por mas buenas intenciones, puede ser sujeto de crítica, pues en ultimas tales sujetos subalternos terminan siendo subalternizados por el cineasta.

Como dice Bamba (2009) con esa mentira-verdad es como si Rouch intentase inventar la figura del cineasta africano antes mismo del advenimiento del cinema africano.

En este sentido alguno estudiosos de la obra concluyen que Rouch es un pionero del cine de África y que ha creado un estilo propio que debía ser superado por la diáspora africana.

Al igual que los cineastas experimentados de Europa que visitaron Cuba en el momento de la revolución, Jean Rouch se dispuso a crear una escuela en Mozambique, dicho carácter pedagógico de su propuesta encontró amplia recepción dado el contexto en el que se desenvolvió.

Después de la guerra de descolonización con Portugal el frente de liberación mozambiqueña colocó al cine entre sus prioridades, con cámaras súper 8 se dispusieron a enseñar el manejo de la cámara, este proceso busco crear un cine eminentemente nacional cuyos relatos hicieran participe a la población mozambiqueña y contribuyera al proceso de liberación.

De aquí que se vea una vez más llevada a cabo la máxima soviética de la cámara fusil, esta ha sido una consigna que ha correspondido a distintos momentos políticos y culturales de las periferias activas en pro de sus conquistas como pueblos.

La metodología de Rouch es considerada una mimesis política, un proceso por el cual el hombre negro se reapropia de los conceptos y las herramientas para representar su propia realidad, al respecto Taussig dice que ve en el fenómeno representado por Rouch un acto de mimesis; al imitar a los colonizadores los africanos se apropian de su fuerza. (Taussig, 1993). Esto en parte sucedió, algunos protagonistas de las películas de Rouch se volvieron realizadores, sin embargo la empresa cinematográfica en África resultaba de un costo mayor a otras periferias, solo con la implementación de apuestas pedagógicas esta máxima pudo ver la luz.

Cabe resaltar que este espíritu colonizador no es algo exclusivo de Europa, es allí donde se da a luz, sin embargo este espíritu se recicla y se recompone en distintas latitudes como lo menciona Rolena Adorno (1988).

Este sujeto colonial no se define según quien es sino como ve; se trata de la visión que se presenta. No importa si el que habla es europeo o no; el criterio definitorio de este sujeto es la presentación de una visión europeizante, esto es, una visión que concuerda con los valores de la Europa imperial. ... "el sujeto colonial colonizador" y "el europeo" servirán como un tipo de "shorthand" para referirse no a algún yo particular, sino a cualquier visión colonizadora. (p.56).

Dicho lo anterior, cabe resaltar que la obra del etnógrafo -cineasta ha sido estudiada por diversas corrientes de la antropología de esta manera se define su trabajo como una antropología reversa. A continuación la referencia al respecto de (Sztutman, 2009):

Trata-se de trazer aqui a reflexão de Roy Wagner, antropólogo norte-americano, desenvolvida em seu livro A invenção da cultura (1981), em torno da noção – algo

complexa, diga-se de passagem – de “antropologia reversa”. Em suma, uma antropologia reversa seria uma antropologia da antropologia feita pelos nativos, seria imaginar que certas reflexões lançadas pelos nativos possam ser tratadas como se fossem antropologia.

A idéia de “antropologia reversa” exige que imaginemos o seguinte: se “nós” refletimos sobre “eles”, se criamos conceitos para interpretar a realidade “deles”, “eles” também refletem sobre “nós”, também criam conceitos para interpretar a “nossa” realidade. No entanto, “nós” criamos uma disciplina especializada para fazer esse trabalho – a antropologia como ensinada na universidade –, enquanto “eles” não separam essa reflexão de suas próprias vidas. (p.112)

Ahora más allá de las tensiones y fricciones propias de un cine cuyo sustrato es la etnografía cabe decirse que además de cooperativa la metodología de Rouch es equiparada a la antropología reversa del antropólogo norteamericano Roy Wagner esta consiste en una antropología hecha por los nativos, seria imaginar que ciertas reflexiones lanzadas por los nativos puedan ser tratadas como si fuesen antropología. (Sztutman, 2009).

Esta antropología reversa presenta de entrada problemas al erigir como válido el conocimiento del otro solo en la medida de que sea legitimado en la ciencia antropológica de occidente, es traer al otro a los confines de un saber, y este solo se reconoce en la medida de que sus palabras sean lanzadas en el código de la ciencia, en este tema ya existe mucho rebasamiento teórico y práctico, esta antropología de reversa anula la posibilidad de emergencia de saberes propios, todo se supedita al juego y las reglas de la antropología occidental.

En el capítulo de Martha Rodríguez veremos cómo esta propuesta de la que ella fue discípula es retroalimentada a partir de una antropología de tipo colaborativa. Aunque para Sztutman esto constituye una evolución hacia un cine reverso que contribuye a la

aniquilación del imaginario colonial (Sztutman, 2009) queda claro que en la Caza del León con Arco y flecha la superposición de la voz es la superposición del realizador.

El ver de un espectador promedio está ligado al acto de ver del cineasta, en Rouch se deja entrever una curiosidad conquistadora y hedonista, que se ocupa de descubrir lo oculto, el cuadro comparativo que realiza la crónica y que está implícito se desliza por los márgenes de la representación.

Toda esta triangulación Lery, Melies y Rouch corresponde a la elaboración de ese lugar del otro, en este sentido podemos concluir que el espíritu aventurero, colonizador y etnológico corresponden a una sola matriz de pensamiento que heterogéneamente ha combinado esas formas de escritura, pero que las excede.

En el caso del cinematógrafo esta se convierte en el cuaderno de apuntes o diario de campo, en este sentido el cine también contribuye a perpetuar estas maneras de hacer, las películas aquí trabajadas corresponde al género fabulatorio como lo entiende De Certeau (2003), fabula en un doble sentido; como ruptura metafórica (fari del acto de hablar que no tiene un sujeto que pueda nombrarse), y como un objeto que debe ser comprendido (la ficción que se traduce en términos del saber) en definitiva esto marca un derrotero tanto de la disciplina antropológica como de su herramienta técnica el cine y sus adjetivos como el de cinema verdad.

## 19. DESCOLONIZANDO LA MIRADA

### 19.1 CUATRO MOMENTOS EN LA CINEMATOGRAFÍA DE MARTHA RODRÍGUEZ

**19.1.1** El Adobe que Moldea la Historia. El trabajo de Martha Rodríguez se va ver influenciado por una serie de movimientos de carácter heterogéneo en el recorrido de su obra y su vida que confluyen en sus dos primeros trabajos, , el punto de inflexión con la obra de Martha lo constituye un tipo de rebasamiento metodológico de gran trascendencia, que se presenta con cuatro aspectos importantes para el desenvolvimiento de la metodología; El primero es la aproximación a la escuela del cinema verite de Rouch, cine etnográfico, el segundo, es su encuentro con la teología de la liberación, cuyo lugar se enmarca dentro de la escuela de sociología de la Universidad Nacional, el tercero la Revolución Cubana y el Nuevo cine latinoamericano(identidad latinoamericana) y el encuentro-desencuentro con el mundo rural indígena.

**19.1.2.** Jean Rouch y Martha Rodriguez. Del primer encuentro, surge la mirada etnográfica, la de la antropóloga, allí Martha empieza a escribir su historia en la cinematografía y a desmoronar otras. Como discípula de Rouch se enfoca en el trabajo etnográfico con las comunidades, las formas de operar los dispositivos, y los procesos de retroalimentación o *feed back* que tanto promulgara Rouch, detengamos la película un instante para mirar detenidamente las implicaciones de este encuentro.

La ruptura está marcada en este fotograma de la historia de la cineasta, de allí surge la importancia de una nueva forma de relacionarse con el otro, con el que va ser descrito, de allí surgen inquietudes en la cineasta como hacia quienes dirigir la mirada, para Martha resultara imprescindible equiparar su relación con las comunidades, tratando de rasgar las vestiduras del investigador para acudir en otra clave al llamado de estas, es un trabajo de relación más horizontal diría más tarde, sin embargo su lugar de enunciación no deja de ser problematizable.

**19.1.3. La Sociología de la Vision.** Este segundo lugar de intercambio establece un anclaje y una ruptura, resulta de la coordinación política de los autores, quienes intervienen en procesos y agencias políticas como resultado del compromiso político de algunos intelectuales como los de la escuela de sociología de la Universidad Nacional, entre los que se destacan Camilo Torres y Fals Borda quienes establecen nuevas rutas metodológicas en el trabajo de campo.

Discípulo de la escuela de la sociología rural de Sorokin, Fals Borda planteara una apuesta metodológica sin precedentes como fue la IAP( Investigación Acción Participativa), una mayor aproximación a los sujetos investigados que les permitía tener otra mirada más profunda y compleja sobre los fenómenos sociales que por aquel entonces ocupaban a la academia, se recuerda así, la obra de la Violencia en Colombia llevada cabo por borda, Eduardo Umaña Luna y Guzmán Campos y aparecen otras obras que resaltan el carácter sintomático de la problemática social después de mediados del siglo pasado en Colombia, como evidencia de lo anterior aparecen las obras de la familia en Colombia (1963 y 1968) de la antropóloga Virginia Gutiérrez de Pineda, los años de publicación de las obras coinciden con los tiempos de realización del primer documental de Martha *Chircales*.(1963 - 1967) que se centra en el análisis y convivencia con la familia Castañeda, mientras estas obras aparecen referenciadas dentro de las ciencias sociales, la obra de Martha se despacha como simple cine.

**19.1.4 La Revolucion Cubana.** La revolución cubana crea una atmosfera desde la cual se piensa y se respira el accionar del cineasta, el primer movimiento antes descrito se engrana como en un proyector de 35 mm, las cintas se truncan y se aprende en el montaje mismo, más allá de los lazos y fraternidades establecidas entre cuba y la antigua URSS existen puentes y rutas entre las cinematografías, los estilos y lo que allí en adelante será un camino que hasta la fecha perdura como marca indeleble de algunos realizadores latinoamericanos.

Las revelaciones rusas como se les conoce en algunos libros de historia del cine se construyen a partir de dos aspectos, del montaje y de la cámara, esta última se entiende



como dispositivo técnico capaz de transformar la metáfora del movimiento en movimiento como tal, en *El Hombre con la Cámara* de Vertov (1929) se despliega todo un manifiesto visual de las posibilidades del aparato.

La manera en que los Rusos idearon sus cámaras tenía que ver con las necesidades intrínsecas de un proceso revolucionario que se gestaba y veía como necesario afianzar los principios que ´propenderían por la consecución de tales fines, que se habían proyectado en la revolución cultural, así los bolcheviques destinaron gran parte del análisis al papel de la propaganda en el proceso revolucionario, de allí que el mismo Lenin fuera el encargado de tales actividades al interior del partido.

Así el cine tendría destinado un rol determinante y altamente revolucionario para con la madre patria, a esta empresa respondieron un grupo de intelectuales salidos del teatro y la literatura , Vertov, Einsestein y kulechov serían los abanderados de tan magnánima tarea, este movimiento establece la analogía entre la cámara y el fusil en clave de la militancia política, no olvidemos que esta analogía es producto de los avances técnicos, así tenemos el fusil fotográfico, y el revolver fotográfico.

Susan Sontag (2005) también establece las infinitas relaciones del lenguaje fotográfico y cinematográfico con el de la guerra y la muerte, disparar/obturar, esta dualidad va ser retomada por el movimiento del nuevo cine latinoamericano, quienes a través de manifiestos como el de la dialéctica del espectador, establecen las pautas y derroteros para la creación audiovisual, que responde a los diferentes contextos marcados por la lucha de clases a lo largo y ancho del continente.

Así la cámara es un arma para denunciar la explotación del hombre por el hombre, las condiciones miserables de vida de la población y los atropellos del statu quo, estos procesos se elevaran a la categoría de principios, lo que le permite narrativamente a este cine través del montaje desarrollar todo un estilo, voces en off que describen la situaciones, elementos antitéticos representados tales como clases sociales, movimientos, y epílogos que propenden hacia la transformación de la sociedad, hacia el

gran salto cualitativo.

La obra de Martha incursiona a través de dos vías a este paradigma cinematográfico, la primera el encuentro sostenido en Mérida en el año 64 que reunió a la mayoría de autores del cine latinoamericano que compartían aspectos sobre el desarrollo visual y narratológico de su trabajo, sin embargo a partir de allí se establecen algunas diferencias, el movimiento no va ser homogéneo aunque comparten muchos de los postulados del cine. Atender a este llamado y al compartir puntos nodales del trabajo con los colegas latinoamericanos, es asociada con esta escuela cinematográfica.

En el trabajo de Rodríguez es evidente el tono de denuncia y es en *Chircales* donde más se reafirma esta impronta. La otra vía es por la de la historiografía y la crítica cinematográfica, de allí que sea la obra mayormente referenciada frente a el movimiento del Nuevo Cine, las obras compiladas de los historiadores como Paranagua (2003) la incluyen como un referente colombiano infaltable, así al unísono de la creación de una narrativa propia para América latina emerge el tema de la identidad latinoamericana, heterotopía imaginaria proyectada a través de la cinematografía regional.

De acuerdo a lo anterior, América latina se describe como una patria grande donde caben las demás patrias, por esta vía incursiona Colombia al discurso integrador de la identidad latinoamericana en el cine en este periodo, una búsqueda permanente en la que se componen y se descomponen muchas categorías, la categoría clase como permanente ruta de análisis en la historiografía latinoamericana del cine se convierte en el motor del desarrollo de estas miradas situadas, en este punto se enganchará la obra de Martha, categoría que en sus primeros trabajos está dada por un entrecruce entre lo campesino, y lo obrero, difusa exposición de sus dos primeras películas. De aquí mismo surgen otras intertextualidades y diálogos, se establece así conexión entre cineastas como Glauber Rocha y su película *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964) en otras palabras la estética del hambre

La construcción narrativa de la identidad latinoamericana está mediada por esta apuesta

en la que lo oral se manifiesta y se entrecruza en distintos tiempos de ayer y hoy, es la lógica del anacronismo Benjaminiano, el diablo de la colonia vuelve a los albores de una sociedad rural que se tecnifica y se acelera en los ritmos de la economía capitalista, el problema de la tenencia de la tierra, las maneras de conocer y relacionarse con ella, la superchería versus la ciencia occidental, lo escriturario vs lo oral , estas tensiones conforman la heterotopía imaginaria proyectada sobre el cine, heterotopía imaginaria enclavada en distintos lugares y tiempos , contradictorios y entrecruzados, puntos de convergencia y de ausencia en un movimiento, lugar de intersticio que edifica el discurso identitario latinoamericano.

Cabe establecer que por motivos de la crítica todos estos estilos difieren sin embargo fueron tratados como un solo estilo rotulado como nuevo cine latinoamericano, el prefijo neo aparece después de periodos de entreguerras y es utilizado por la crítica especializada, esta nueva búsqueda estética se caracteriza por rechazo a formas burguesas, la política del autor resalta nuevas estrategias narrativas, la cámara como protagonista es lo que se ejerce, otro ejemplo es la cámara stylo.

Es evidente que todo este discurso del nuevo cine latinoamericano cabe dentro de lo que Santiago Castro Gómez (2008) entiende por latinoamericanismo, un significante que opera al interior de ciertos regímenes de saber/ poder, al indagar por los procesos y discursos que conforman Latinoamérica (Santiago Castro Gómez citado por Humar, 2008) se inclina por analizar cómo funcionan esos discursos latinoamericanistas, la respuesta hallada es que estos discursos operan de forma similar a lo ya señalado por Edward Said en su libro Orientalismo:

Son significantes que asignan a las personas ciertas identidades culturales, les marcan un destino histórico y un origen, les señalan diferencias esenciales frente a un «otro» (Europa), etc. «Latinoamérica» es, en últimas, un significante despótico y, como tal, funciona de maravillas al interior de proyectos políticos autoritarios y populistas. Mi conclusión es que, al igual que el Orientalismo del que habla Said, el Latinoamericanismo no es otra cosa que un «discurso colonial. (p381)

Y es de entenderse que la operacionalización del discurso del nuevo cine haya estado encaminada a una respuesta frente a ese otro, de este periodo es importante resaltar la influencia de la teoría de la dependencia que permite junto al paradigma marxista entretejer una nueva mirada, o sea un nuevo discurso que se articula englobando a América latina a partir de elementos estético-políticos compartidos.

**19.1.5 El Encuentro con el Mundo Rural Indígena.** El encuentro con el mundo rural e indígena, aparece para ser descifrado en el trabajo político de la cineasta y su lugar de enunciación del lado de las comunidades víctimas del conflicto político militar colombiano.

Con las entradas anteriores Martha Rodríguez dirige su atención a hacia los procesos de exterminio de las comunidades indígenas, la muerte y la ausencia es la atmósfera que inunda este encuentro. A su vez, encuentro minado por la desaparición y la tortura, entonces la necesidad de preservación se hace evidente cuando para Rodríguez y Silva se antepone una ética del realizador frente a la realización misma, es en *Planas Testimonio de un Etnocidio* (1971) donde se enfrenta a la mirada indígena y rural ,allí bajo este cielo se entremezclan las comunidades campesinas e indígenas, tanto así que para el estado resultaban siendo difusa tal diferenciación y operaba como iguales, la máquina de guerra no discrimina ante los intereses poderosos que se despliegan en estos territorios.

Las imágenes que utiliza Martha Rodríguez para narrar evocan un ejercicio nemónico, en el que la imagen se postula como forma de conocimiento y constructora del tejido narrativo e histórico de sus protagonistas

La batalla por las imágenes se desencadena en un discurso descolonizador, que denuncia la imposición del *ego conquiro*, a través de la utilización de planos y puestas en escena, de esta manera en *Nuestra Voz de Tierra Memoria y Futuro* (1974-1980) el trabajo de los documentalistas traza serias fronteras entre el género documental y ficcional, esta película media entre ambos, la recreación de personajes cruciales para la narración de la memoria indígena corre a cuenta del trabajo colaborativo entre los

cineastas y las comunidades, es importante tener en cuenta que en estas puesta en escena la ficción y el documental genera una simbiosis para lograr involucrar al espectador en la cosmovisión indígena.

Para Martha y Jorge Silva es importante alternar a través del montaje los diferentes tiempos e historias, así vemos el colonizador y su atuendo, al igual que sus derivados históricos como el terrateniente o como el carabinero, símbolos de poder como el caballo aparecen en esta narración, podríamos hablar entonces de un montaje colaborativo, esto implica que existe generación de nuevos discursos a través del diálogo entre los dos universos.

La voz de la tierra reafirma la existencia de un yo colectivo cuya presencia esta cruzada por la historia y su memoria manifiesta, en sus cantos ancestrales, en sus rituales y en el encuentro con el otro, existe una voz silenciada que transita a través del montaje cuyos significados se reconstruyen a través de la narración, es importante el papel del montaje y de conceptos tan presentes como el efecto kuleshov, es claro esta contraposición a la versión dominante, que se erige y se manifiesta a través del monumento , de allí que toda la iconografía del dominador se cuestione a través de las respuestas de una cultura que resiste.

Es allí donde el valor de lo contra-hegemónico cobra mayor vigor, pues sin desatar la iconoclastia, los cineastas logran establecer una disputa de las memorias manifiestas en los símbolos del poder eclesiástico, pero también del relato de la hidalguería representado en la imágenes de los caballos de los monumentos del colonizador, que alternan con las botas de los carabineros en sus caballos. Es importante mencionar que Rolena Adorno(1998) habla de la literatura de hidalguería como antecedente en el tema de la alteridad y las representaciones del otro, todo esto se conjuga en las imágenes del monumento decimonónico.

Para la apuesta colaborativa resulta claro transmitir una historia cuyos periodos de tiempo se elongan hasta la conquista, pues los indígenas reconocen en ella un proceso de

ruptura pero también de auto reconocimiento, de lucha, tomar conciencia del presente solo puede lograrse a través de la retoma del pasado, así como se hace la retoma de las tierras, elemento central de su cosmogonía, que da pie a la construcción del cuerpo colectivo como el CRIC cuyas demandas cristalizan la lucha por la sobrevivencia de una población que no ha integrado el discurso identitario de la nación, una nación fundada en los principios de la asepsia , del ideal europeo y blanco para quien el indígena y demás poblaciones solo eran en el mejor de los casos fuerza de trabajo.

El cine de Martha en el Cauca ha sido un travelling por la historia de estos pueblos originarios, allí en cada imagen se retrata la cultura de estas poblaciones, cuyas estructuras político imaginarias, dibujan un panorama en el que se entretajan estrategias de negociación entre las instituciones del estado colombiano que al fin de cuentas le ha costado erigirse como tal, y las estructuras organizativas propias salidas del seno de la comunidad, tal es la forma del cabildo, que en la narrativa de la memoria indígena resulta crucial al lado de los restantes seis puntos que incitan la formación del CRIC, quienes imparte sus instrucciones políticas en el lenguaje del colonizador ,el castellano. Con lo cual se establece allí que debe entrarse en la lógica discursiva de este para contraatacarlo.

Hábilmente para el juego que se establece, las armas de cada una de las partes se enfilan en una apuesta por la dominación de la técnica proveniente del colonizador, aprendida en su territorio, a las obras, maneras y formas que en Europa se despliegan, la metodología de transmisión y de giro epistémico se da cuando se establece la solidaridad en el trabajo, cuya consecuencia se enmarca dentro de los paradigmas de los autores.

Los herederos de la crítica de los años 60 y 70s son testigos de diferentes procesos de construcción narrativa de la identidad en América latina que logran entablar puentes con las demás cinematografías del continente, sin embargo la lucha de las imágenes se establece en cada periodo, porque la imagen implica una forma de conocer que despliega plásticamente las posibilidades de reconocimiento.

La lucha es imagen a imagen, tesis y antítesis que recuerda las estructuras del montaje de atracciones de Ensestein, para los cineastas es necesario presentar el discurso triunfalista localizado en unas instituciones y sus representantes, iglesia, obispado, autoridades civiles y militares que conservan sus poderes de castas y sometimiento hacia el indígena. La ciudad de Popayán conocida como ciudad blanca representa plásticamente el ideal activó de una sociedad profundamente religiosa y aséptica.

En el trabajo se establecen las relaciones hegemónicas entre las diferentes fuerzas que confluyen en el ejercicio del poder, su contraparte propone los territorios, la vida en comunidad, sus rituales y creencias. Estos elementos que se van a caracterizar no operan en una lógica binaria, pues sería sesgado, los cineastas se aseguran de mostrarnos a través de secuencias como se reapropian y se negocian elementos del colonizador y sus rituales con fines políticos propios, como la realización de una misa para espantar la malahora y poder recuperar las tierras, es compleja esta relación de más de 550 años donde median elementos de una y otra cultura.

En Nuestra Voz De Tierra el tiempo es también un río, el *till up* que elaboran nos remite del agua del riachuelo al río humano que transita en recuperación de la memoria, la metáfora juega con el devenir y el movimiento, el trasegar por el río es el trasegar por el camino de la memoria, así el rostro del indígena se manifiesta en la pantalla como el reflejo en el agua, allí en ese justo instante surge el reconocimiento como parte de la historia y el reconocimiento de la posibilidades del cine y el video, si los sujetos representados en el mito de la caverna acceden a través de las formas y sombras que se despliegan a través del fuego, cuyo simbolismo está mucho más asociado con el poder, nuestros indígenas encuentran su representación del mundo en el elemento agua cuyos poderes establecen otra relación con el mismo.

El encuentro de Martha con el mundo rural indígena genera una de las escuelas más importante de video indígena en el mundo, El Tejido Comunicativo de la ACIN (Asociación de Cabildos Indígenas del Cauca), quienes a través del dispositivo se reapropian para enunciar sus mayores urgencias, la batalla por la vida en contra de la

muerte, así se considera la importancia de la herramienta en el contexto político y cultural, donde la lucha se desarrolla día a día.

Sin embargo, no hay certeza para conocer el manejo de archivo que constituye las imágenes filmadas, quizá porque la palabra y la oralidad pesan más que el trabajo recopilatorio y legitimador que es intrínseco al trabajo de archivo por este motivo el archivo físico no tiene una connotación de reservatorio, dado que las temporalidades que crean el trabajo comunicativo en la mayoría de los casos es interpelado por la inmediatez de un conflicto en el territorio, que se ha manifestado a través de distintas tácticas militares combinadas con técnicas de tortura y terror.

Así, la cámara como herramienta relacionada con elementos bélicos reafirma una vez más este carácter, una experiencia interesante al respecto nos deja las comunidades Indígenas. Durante la creación de la constitución del 91 y a raíz de los procesos de paz con las guerrillas del M19, se logró establecer una tregua para luego entretener la desmovilización de la guerrilla indígena, el movimiento armado Quintín Lame quienes se habían alzado en armas para reclamar sus tierras y reivindicar la memoria del líder indígena.

Una de las respuestas creativas a la guerra en los territorios indígenas que se dio en el marco de dicho proceso es la creación de la escuela audiovisual y comunicativa que incorporó a varios excombatientes, así halar del gatillo se convertía en un ejercicio reemplazado por el disparador de las cámaras de vídeo y fotografía, propuesta exitosa que ha permitido crear un trabajo en red de todas las comunidades indígenas del Cauca.

El proceso anterior se correlaciona con esa interrogación a la imagen que se ha emprendido en los últimos periodos, sugieren la búsqueda de una identidad que trasciende la conformación de estados nacionales en América latina y la accidentada marcha que esto implicó. Así desde las imágenes de Guamán Poma de Ayala que retoma Silvia Rivera Cusicanqui (2010) para recuperar el vocablo quichua Chixi cuya significación aproxima símbolos del colonizador y lo colonizado, encuentro y



desencuentro, todo este proceso histórico esta cruzado por esta manera propia de entender lo latinoamericano rural y urbano, pues cuantas comunidades por los conflictos no se han desplazado lo que ha implicado un nuevo encuentro con otras temporalidades y otras icnografías, a través de los medios de comunicación y la web.

## 20. DESENFQUES EN LA CINEMATOGRAFÍA

En nuestra historiografía cinematográfica es ya constituido la opción del canon como apuesta desde la cual se revisan y se re-conocen las distintas realizaciones cinematográficas colombianas, en el caso de [Martha Rodríguez] no es la excepción. [Martha] hace parte del canon de la cinematografía colombiana y latinoamericana, para teóricos y críticos con [Martha] se llega en Colombia a lo que se denomina el Nuevo cine Latinoamericano, un movimiento con características propias.

Suele reconocerse en el ejercicio historiográfico a *Chircales* (1964) como una de las obras mejores logradas de la cinematografía documental nacional, hecho que no pondremos en cuestión, pues su plasticidad y composición al igual que su metodología de trabajo no dejan margen de duda.

Lo que se pone en cuestión es como este canon cinematográfico que no es otro que un lugar de poder despliega estrategias discursivas que lo incorporan, pues hacer parte del canon o incluirse en él ya de por sí problematiza la obra, es decir, ¿por qué *Chircales Y Nuestra Voz De Tierra* ostentan ser documentos fílmicos de interés en los que se resalta la cuestión subalterna, y otras apuestas cinematográficas de la cineasta no son tenidas en cuenta para este rotulo? ¿Por qué *Planas Memoria De Un Etnocidio* no recibe la misma atención que el resto de films que componen su cinematografía?

Es esta opacidad de gran interés, puesto que Patrimonio Fílmico Colombiano como agencia cultural es quien encabeza al igual que otras instituciones el criterio de lo admisible dentro de sus categorías clasificatorias, ¿por qué los teóricos se interesan tanto en la subalternidad, término de origen gramsciano cuyo desgaste en la academia ha sido de gran tiraje y por ende en la crítica cinematográfica?, ¿qué es patrimoniable en una sociedad, ya sean sus objetos o repertorios fílmicos?

Una ruta para analizar estos fenómenos, puede llevarnos a pensar en que aquellos

documentos sean fílmicos o no que interpelan directamente el statu quo están destinados a la opacidad y a su poca difusión.

En *Planas, Memoria De Un Etnocidio* (1971) el Estado es objeto de múltiples cuestionamientos y exhortaciones, sus instituciones son cuestionadas a través de los dispositivos de tortura y aniquilamiento ejercidos sobre las comunidades indígenas, será por esto que Planas no hace parte de la maletas de cine del Ministerio de Cultura y no se halla en la historiografía del cine, tan solo aparecen las reseñas de Juana Suarez quien se ha interesado por la obra en su conjunto y el cuaderno de cine colombiano sobre el cine indígena.

¿Cómo un espectador puede hacer y rehacer la historia, su propio remake si aparecen opacadas estas imágenes? El canon siempre juega de manera ambivalente; por un lado se reconocen estas obras como “altamente subversivas” y de gran apuesta técnica como parte de la cinematografía nacional, y por el otro lado, han sido integradas de acuerdo a estrategias discursivas o discursos rectores que incorporan este microrelato al gran relato de la historia cinematográfica nacional.

El problema de la nación es también un discurso rector, entre ellos encontramos el cine silente, la crítica social, el canibalismo, este último trasfigurado a la crítica cinematográfica local y el periodismo especializado.

Por la vía de la canonización, la cineasta pasará a ser una de las más homenajeadas y reconocidas siempre y cuando alguno de sus textos fílmicos no incomoden, la categoría subalterno es convertida en sinónimo de subversión controlada. Lo subalterno sufre así una suerte de desplazamiento hacia el centro, con lo cual se asegura por un lado la cuestionabilidad-incuestionabilidad de las condiciones políticas del país en las últimas décadas.

El significante subalterno ha sido objeto de múltiples disertaciones, constituyéndose como un significante flotante, lo subalterno sufre así toda una transformación para dar

cuenta de procesos que se pueden dar a conocer, si *Chircales Y Nuestra Voz De Tierra* tienen un tono poético en sus imágenes, *Planas* plantea más una estética urgente de denuncia, es una doble batalla contra la muerte, contra la injusticia de una masacre que hace cómplice a un Estado y contra la inexorabilidad del tiempo.

De esta manera se entiende que el rostro del etnocidio no es patrimoniable, la representación y la imagen hacen parte de ese elixir de la historia que nos recuerda quien estuvo allí, y que rol jugó en determinado momento de las historias.

## REFERENCIAS

- Acosta, L. F. (2008). Investigación sobre cine en Colombia de aficionados a cibernautas. *Cuadernos de cine colombiano número ocho*, 22-36.
- Adorno, R. (1988). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 14, No. 28, Historia, Sujeto Social y discurso poético en la colonia, 55-68.
- Arias, M. F. (2011). Cine Clubes en Cali: El cine en la periferia. En F. M. Ibañez, *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica?, aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (págs. 64-87). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Aumont, J. (2008). *Estética del Cine; espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Bamba, M. (2009). Devires. En M. A. Silva, *Jean Rouch: ¿cineasta africanista?* (págs. 92-108). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) Universidade Federal de Minas Gerais.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP. S.A.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Berger, J. (2005). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berman, M. (1991). *Todo lo Solido se desvanece en el Aire*. Bogotá: Siglo XXI editores.
- Beverley, J. (2004). *Subalternidad y Representación: debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- Bonitzer, P. (2007). *El Campo Ciego; ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios visuales*, 146-164.
- Burch, N. (1985). *Praxis del Cine*. Madrid: Fundamentos.
- Cardenas, V. P. (2014). La imagen del indígena de la sierra nevada de santa marta El archivo de K. Th. Preuss. A.C, 3-8.

- Certeau, M. D. (1993). *La Escritura de la Historia*. México D.F: Universidad Iberoamericana.
- Chakrabarty, D. (2007). Invitación al Dialogo. En S. R. Barragán, *Debates postcoloniales, una introducción a los estudios de la subalternidad* (págs. 277-290). Bogota: Gente Nueva.
- Chanan Michael (1990) Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality. En Burton Julianne (Ed), en *The Social Documentary in Latin America* (pp. 31-49). Pittsburgh: University Pittsburgh Press
- Correa, J. (2007). La constitución del cine colombiano como objeto de estudio. *Estudios Culturales en Colombia, trayectorias y perspectivas* (págs. 1-15). Bogota: Universidad Javeriana y Universidad Nacional.
- Cuadra, Á. (2003). *De la ciudad letrada A la ciudad virtual*. Santiago de Chile: LOM.
- Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Das, V. (2007). La subalternidad como perspectiva. En S. R. Cusicanqui, *Debates Postcoloniales una Introducción a los estudios de la subalternidad* (págs. 327-343). Bogotá: Gente Nueva.
- Derrida, J. (1968). *La Diferencia/ [Différance]*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS.
- Fucault, M. (1979). *El nacimiento de la clínica, una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Gautier, A. M. (2001). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En J. M. Barbero, *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de Globalización* (págs. 111-125). Buenos Aires: CLACSO.
- Gonzalo, J. F. (2011). *Filosofía Zombi*. Barcelona: Anagrama.
- Gottberg, L. D. (2008). *Miradas al Margen, cine y subalternidad en América Latina*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Gottberg, L. D. (2011). Mirada y exclusión en el cine latinoamericano: Insumos para la Crítica. En F. M. Ibañez, *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (págs. 40-64). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Guha, R. (2007). La prosa de la contrainsurgencia. En S. R. Cusicanqui, *Debates poscoloniales una introducción a los estudios de la subalternidad* (págs. 41-86). Bogotá: Gente Nueva.
- Hall, S. (2006). *Cultural Identity and cinematic representation*. Birmingham: Wayne State press.
- Hooks, B. (2000). *Black Looks race and representation*. Boston: South end Press.
- Huberman, G. D. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Humar, Z. (2008). Rutas biográficas e historias de los estudios culturales en Colombia. Entrevista a Santiago Castro-Gómez. *Entrevista para el instituto pensar Universidad Javeriana*, 1-15.
- Kantaris, G. (2008). El cine Urbano y la tercera violencia Colombiana. En P. A. Zuluaga, *XXII Catedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* (págs. 109-130). Bogotá: Nomos.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine Alemán*. Barcelona: Paidós.
- López, N. M. (2006). *Miradas Esquivas a Una Nación Fragmentada, reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la Colombianidad*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Lyotrad, J. F. (1979). *La condición postmoderna*. Madrid: Catedra.
- Mallon, F. E. (2010). Promesa y dilema de los Estudios subalternos. En P. Sandoval, *Repensando la subalternidad Miradas críticas desde/sobre América Latina* (págs. 151-197). Popayán: Envión.
- Montaña, B. M. (2008). Un cine sobre encuentros improbables: notas sobre la cinematografía de Bruno Muel, seguidas de una reflexión del propio cineasta. *Youkali revista crítica de las artes y el pensamiento*, 1-7.
- Mora, A. M. (2012). Lo indígena en el cine y video colombianos: Panorama Historico. *Cuaderno de Cine numero 17a: cine y video indigena del descubrimiento al autodescubrimiento*, 7-27.
- Moreno, D. G. (2000). La ciudad y el primer cine de Gangsters. En B. G. Moreno, *La*

- imagen de la ciudad en las artes y los medios* (págs. 411-420). Bogotá: impresos.
- Nine, F. (2002). *L epreuve du reel a l ecran. Essai sur le principe de realite*. Paris: De Boeck Université.
- Osorio, M. F. (2011). Cineclubes en Cali, el cine en la periferia. En F. M. Ibañez, *como se piensa el cine en Latinoamérica; aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos* (págs. 64-88). Bogotá: Universidad Nacional.
- Osorio, O. (2008). La saga atrasada de un cine que camina lento. *Cuaderno de cine colombiano número ocho*, 6-21.
- Paranagua, P. A. (2003). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Catedra.
- Prakash, G. (2007). Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial. En S. R. Cusicanqui, *Debates Poscoloniales; una introducción a los estudios de la subalternidad* (págs. 345-368). Bogotá: Gente Nueva.
- Rama, A. (1998). *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca.
- Rappaport, J. (2004). *Retornando la mirada: Una investigación Colaborativa interétnica sobre el Cauca a la entrada del Milenio*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Roio, M. D. (2007). GRAMSCI E A EMANCIPAÇÃO DO SUBALTERNO. *Revista de Sociologia e Política No 29*, 63-78.
- Santamarina, C. F. (1996). *El Cine Negro Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.
- Spivack, G. C. (2007). Estudios de la subalternidad, deconstruyendo la historiografía. En S. R. Barragán, *Debates Postcoloniales* (págs. 291-326). Bogotá: Gente Nueva.
- Suarez, J. (2005). Prácticas de Solidaridad. *Chicana/Latina Studies 5*, 48-75.
- Suarez, J. (2008). La Academia Estadounidense y el cine colombiano, miradas desde el norte. *Cuaderno de Cine Colombiano número ocho*, 38-56.
- Sztutman, R. (2009). A utopía reversa de Jean Rouch: de Os mestres loucos a Petit à petit. En M. A. Silva, *Devires* (págs. 108-126). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Taussig, M. (1993.). *Mimesis y alteridad*. New York: Routledge.



- Torres, W. F. (1998). *Mapas Nocturnos: Diálogos con la obra de Jesús Martin Barbero*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Urteaga, E. (2006). Historia reciente de los estudios culturales. *Historia Contemporánea* 36, 219-259.
- Zuluaga, P. A. (2007). *Acción Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional.
- Zuluaga, P. A. (2011). *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca distrital.

## FILMOGRAFÍA

- AltavistaFilms. Gonzales.I. Alejandro. (Director). (2000). Amores Perros. [Cinta cinematográfica].México. Zeta Films.
- Arzuaga José M. (Director). (1963). Raíces de Piedra. [Cinta cinematográfica]. Colombia. Cinematográfica Julpeña.
- Birri Fernando. (Director). (1960). Tire Die. [Cinta cinematográfica]. Argentina. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Buñuel Luis. (Director). (1929). Un Perro Andaluz. [Cinta cinematográfica]Francia. Luis Buñuel.
- Catatonía Films. Ruizpalacios Alfonso. (Director). (2014). Güeros. . [Cinta cinematográfica].México. Difusión Cultural UNAM.
- Chaplin. Chaplin (Director) (1940). El Gran Dictador. [Cinta cinematográfica].Estados Unidos. United Artist.
- Condor Files. Pereira dos Santos N.(Director). (1971). Como Era Gostoso o Meu Frances. [Cinta cinematográfica]. Brasil. Regina Filmes.
- Cronomedia. Guzmán Patricio (Director) (2010). Nostalgia de la Luz. [Cinta cinematográfica]. Francia.Blinker-Filmproduktion.
- Embajada de Francia. Rodríguez Martha y Silva Jorge. (Directores). (1966-1972). Chircales. [Cinta cinematográfica]. Colombia. Fundación Cine Documental.
- Fotoclub -76. Aljure Felipe (director) (1991). La Gente de La Universal. [Cinta cinematográfica].Colombia-España-Bulgaria-Reino Unido. Tchaplín Films.
- Fotoclub-76. Gaviria Víctor. (Director). (1990). Rodrigo D No Futuro. [Cinta cinematográfica]. Colombia. FOCINE.
- Godard. Godard. Jean L. (Director) (1988-1998).Histoire[s] du Cinema [cinta cinematográfica].Francia.Gaumont.
- Griffith.D.W (director). (1915). El Nacimiento de una Nación. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos.
- Harun Farocki. Farocki H. (Director) (1995). Arbeiter Verlassen die Fabrik[cinta cinematográfica]. Alemania. Filmproduktion.
- Hawks Howard (Director) (1932). Scarface. [Cinta cinematográfica].Estados

Unidos.Universal Pictures.

Herzog Werner. (Director). (1970). También los Enanos Empezaron Pequeños. [Cinta cinematográfica]. Alemania. Werner Herzog Filmproduktion.

ICAIC. Rodríguez Martha y Silva Jorge. (Directores). (1982). Nuestra Voz de Tierra, memoria y futuro. [Cinta cinematográfica]. Colombia. Fundación Cine Documental.

Kaurismaki. Kaurismaki .A (Director) (2007). Valimo (La Fundación) [cinta cinematográfica].Finlandia.Sputnik Oy.

Léger Fernand y Murphy Duddley. (Directores). (1924)El Ballet Mecanico. [Cinta cinematográfica]. Francia. S.P.

Les Films de la Pléiade. Rouch Jean. (Director). (1965). La Caza del León con Arco. [Cinta cinematográfica]. Francia. Comité du Film Éthnographique.

Lumière. Lumiere. L. (director) (1895). Salida de los Obreros de la Fábrica. [Cinta cinematográfica].Francia. Lumière.

Mayolo Carlos y Ospina Luis. (Directores). (1971). Oiga Ve! [Cinta cinematográfica]. Colombia. Ciudad Solar.

Mayolo Carlos y Ospina Luis. (Directores). (1977). Agarrando Pueblo. [Cinta cinematográfica]. Colombia.SATUPLE.

Morin.E y Rouch.J (directores) (1961). Crónica de un Verano. [Cinta cinematográfica]. Francia. Argos Film.

Norden Francisco. (Director). (1984). Cóndores No Entierran Todos Los Días. [Cinta cinematográfica].Colombia. Procinor.

Pinzón Leopoldo. (Director). (1985). Pisingaña. [Cinta cinematográfica]. Colombia. FOCINE.

Producciones Alberto Jiménez. Kuzmanich Dunav (Director). (1981). Canaguaro. [Cinta cinematográfica]Colombia. Corporación Financiera Popular FONADE.

Rodríguez Martha y Silva Jorge. (Directores)(1971). Planas, testimonio de un etnocidio. [Cinta cinematográfica].Colombia. Fundación Cine Documental.

Rodríguez Martha y Silva Jorge. (Directores). (1988). Amor, mujeres y flores. [Cinta cinematográfica]. Colombia-Reino Unido. Fundación Cine Documental.

Rouch Jean. (Director) (1958). Yo, un Negro. [Cinta cinematográfica].Francia. Les Films de la Pléiade.

Sanjinez Jorge. (Director). (2012). Insurgentes. [Cinta cinematográfica]. Bolivia. Fundación Grupo Ukamau.

Scott Ridley. (Director). (1982). Blade Runner. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Warner Bros Pictures.

Star Film. Melies G. (Director) (1902). El Viaje a la Luna [cinta cinematográfica]. Francia. Star Film.

Sternberg .V.Josef. (Director). (1927).Underworld. [Cinta cinematográfica].Estados Unidos. Paramount Pictures.

Sternberg.V.Josef. (Director). (1928). The Docks of New York. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Paramount Pictures.

Tornasol films. Lombardi F.(Director). (2000). Tinta Roja. [Cinta cinematográfica]. Perú. América Producciones.

Vasquez .J.Pedro (Director). (1928). Rafael Uribe Uribe o el Fin de las Guerras Civiles en Colombia (Caminos de Gloria). [Cinta cinematográfica no encontrada]. Colombia. Bolivar S.A.

Vertov Dziga. (Director). (1929). El Hombre con La Cámara. [Cinta cinematográfica].Unión Soviética. VUFKU.


Videofilmes. Ainouz Karim. (Director). (2002). Madame Satá. [Cinta cinematográfica]. Brasil. Wildbunch.

Wildbunch. Hazanavicius M. (Director). (2011). The Artist. [Cinta cinematográfica]. Francia. Studio 37.

Wiene Robert (Director). (1920). El Gabinete del Dr Caligari. [Cinta cinematográfica]. Alemania. DeclaBioscop.

Zizek Slavoj (Director) (2006). La perversa Guía del Cine [cinta cinematográfica]. Reino Unido. GB-Austria-Holanda.

3Sat. Farocki.H. (Director)(1997). Stilleben (Still life) [cinta cinematográfica].Alemania.Filmproduktion.

 <b>Universidad del Tolima</b>	<b>PROCEDIMIENTO DE FORMACIÓN DE USUARIOS</b>  <b>AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	Página 1 de 3
		Código: GB-P04-F03
		Versión: 03
		Fecha Aprobación: 15 de Febrero de 2017

Los suscritos:

YONATHAN LIBARDO CASTRO VALDES	con C.C N°	1110448390
_____	con C.C N°	_____
_____	con C.C N°	_____
_____	con C.C N°	_____
_____	con C.C N°	_____

Manifiesto (an) la voluntad de:

**Autorizar**

☒

**No Autorizar**

☐

**Motivo:**


La consulta en físico y la virtualización de **mi OBRA**, con el fin de incluirlo en el repositorio institucional de la Universidad del Tolima. Esta autorización se hace sin ánimo de lucro, con fines académicos y no implica una cesión de derechos patrimoniales de autor.

Manifestamos que se trata de una OBRA original y como de la autoría de LA OBRA y en relación a la misma, declara que la UNIVERSIDAD DEL TOLIMA, se encuentra, en todo caso, libre de todo tipo de responsabilidad, sea civil, administrativa o penal (incluido el reclamo por plagio).

Por su parte la UNIVERSIDAD DEL TOLIMA se compromete a imponer las medidas necesarias que garanticen la conservación y custodia de la obra tanto en espacios físico como virtual, ajustándose para dicho fin a las normas fijadas en el Reglamento de Propiedad Intelectual de la Universidad, en la Ley 23 de 1982 y demás normas concordantes.

La publicación de:

Trabajo de grado	<input checked="" type="checkbox"/>	Artículo	<input type="checkbox"/>	Proyecto de Investigación	<input type="checkbox"/>
Libro	<input type="checkbox"/>	Parte de libro	<input type="checkbox"/>	Documento de conferencia	<input type="checkbox"/>
Patente	<input type="checkbox"/>	Informe técnico	<input type="checkbox"/>		
Otro: (fotografía, mapa, radiografía, película, video, entre otros)					<input type="checkbox"/>

 <b>Universidad del Tolima</b>	<b>PROCEDIMIENTO DE FORMACIÓN DE USUARIOS</b>  <b>AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	Página 2 de 3
		Código: GB-P04-F03
		Versión: 03
		Fecha Aprobación: 15 de Febrero de 2017

Producto de la actividad académica/científica/cultural en la Universidad del Tolima, para que con fines académicos e investigativos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad del Tolima. Con todo, en mi condición de autor me reservo los derechos morales de la obra antes citada con arreglo al artículo 30 de la Ley 23 de 1982. En concordancia suscribo este documento en el momento mismo que hago entrega del trabajo final a la Biblioteca Rafael Parga Cortes de la Universidad del Tolima.

De conformidad con lo establecido en la Ley 23 de 1982 en los artículos 30 “**...Derechos Morales. El autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo, inalienable e irrenunciable**” y 37 “**...Es lícita la reproducción por cualquier medio, de una obra literaria o científica, ordenada u obtenida por el interesado en un solo ejemplar para su uso privado y sin fines de lucro**”. El artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “**los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**” y en su artículo 61 de la Constitución Política de Colombia.

- Identificación del documento:

Título completo: **CINE MAINSTREAM Y SUBALTERNIDAD**

- Trabajo de grado presentado para optar al título de:

**COMUNICADOR SOCIAL Y PERIODISTA**

- Proyecto de Investigación correspondiente al Programa (No diligenciar si es opción de grado “Trabajo de Grado”):

---

- Informe Técnico correspondiente al Programa (No diligenciar si es opción de grado “Trabajo de Grado”):

---

- Artículo publicado en revista:


---

- Capítulo publicado en libro:

---

- Conferencia a la que se presentó:

---


 <b>Universidad del Tolima</b>	<b>PROCEDIMIENTO DE FORMACIÓN DE USUARIOS</b>  <b>AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b>	Página <b>3</b> de <b>3</b>
		Código: GB-P04-F03
		Versión: 03
		Fecha Aprobación: 15 de Febrero de 2017

Quienes a continuación autentican con su firma la autorización para la digitalización e inclusión en el repositorio digital de la Universidad del Tolima, el:

Día: **19** Mes: **OCTUBRE** Año: **2017**

Autores:

Firma

Nombre:	YONATHAN LIBARDO CASTRO VALDES		C.C.	1110448390
Nombre:	_____	_____	C.C.	_____
Nombre:	_____	_____	C.C.	_____
Nombre:	_____	_____	C.C.	_____

El autor y/o autores certifican que conocen las derivadas jurídicas que se generan en aplicación de los principios del derecho de autor.